FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
23 V 1982 ● Nr 9 (1716) ● ROK XXXVII
CENA 15 ZŁ
INDEKS: 35806 ● ISSN 0137–463X

Wiceministrowie Horst Pehnert i Stanisław Stefański

- *Polscy aktorzy w „Pobycie" wg Hermanna Kanta*
- *Heynowski i Scheumann w Warszawie*
- *Wiceministrowie podpisali umowę*

WSPÓŁPRACA Z NRD

5 maja minister kultury i sztuki Józef Tejchma spotkał się z wiceministrem kultury NRD Horstem Pehnertem. Omówiono bieżące problemy współpracy kulturalnej, zwłaszcza w dziedzinie kinematografii. Tego samego dnia w Ministerstwie Kultury i Sztuki Horst Pehnert oraz wiceminister kultury i sztuki Stanisław Stefański podpisali porozumienie o współpracy między kinematografiami Polski i NRD na lata 1982–83. Obejmuje ono wzajemne kontakty twórców, organizowanie przeglądów filmowych, współpracę między wytwórniami, współdziałanie w zakresie techniki.

Na konferencji prasowej w Warszawie, z udziałem Waltera Heynowskiego i Gerharda Scheumanna, dokumentalistów z NRD, którzy przybyli na uroczysty pokaz filmu „Angkar", inaugurującego przegląd ich twórczości, wiceminister Pehnert omówił pokrótce sytuację kina w swoim kraju.

Statystyczny obywatel NRD odwiedza kino 4–4,5 razy do roku; frekwencja roczna (przypomnijmy, że NRD liczy ok. 17 mln mieszkańców) osiąga dziś liczbę 80 mln widzów. Kiedyś było ich znacznie więcej, w latach dla kina najlepszych liczba widzów w ciągu roku dochodziła do 320 mln – ekspansja telewizji sytuację tę jednak radykalnie zmieniła. Minister przypomniał w tym miejscu, że obywatel NRD może wybierać wśród 5 programów telewizyjnych: dwóch z NRD i trzech zachodnich. Telewizja NRD proponuje ok. 500 filmów rocznie, programy zachodnie – mniej więcej tyle samo: konkurencja dla kina jest więc duża, jednak ostatnio spadek frekwencji został zahamowany, widownia kinowa, na którą składa się przede wszystkim młodzież w wieku od 14 do 25 lat, stabilizuje się. Widz, który nacieszył się już tym, że telewizja dostarcza mu filmy do domu, coraz częściej zauważa, że ta sama telewizja zamyka go jak gdyby w domu – i wybiera kino.

W NRD jest dziś 820 kin i ponad 1000 punktów wyświetlania (domy kultury, świetlice itd.). Centrala dystrybucyjna „Progress" proponuje rocznie widzom 140 nowych filmów (20 produkcji rodzimej, 80–90 z krajów socjalistycznych oraz 30–40 z innych krajów).

Wiedzę o sztuce filmowej propaguje 400 klubów filmowych, które minister ocenia jako bardzo aktywne.

Cenna jest współpraca z kinematografią polską. Najnowszym jej przejawem jest udział 26 polskich aktorów w filmie „Pobyt" wg powieści Hermanna Kanta.

Zorganizowany przez Filmotekę Polską przegląd twórczości Waltera Heynowskiego i Gerharda Scheumanna w Warszawie obejmuje 21 filmów, tzn. połowę ich dorobku. Znani w świecie dokumentaliści na konferencji prasowej podzielili się swym blisko dwudziestoletnim doświadczeniem twórców filmu politycznego. Podczas swego pobytu w stolicy odwiedzili również naszą redakcję; wywiad z nimi, jak i sprawozdanie z przeglądu, postaramy się opublikować niebawem.

Gerhard Scheumann i Walter Heynowski

29 maja – 6 czerwca

FESTIWALE KRAKOWSKIE

Trwają przygotowania do dwóch najważniejszych, dorocznych przeglądów filmu krótkiego w Polsce. Ogólnopolski Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Krakowie odbędzie się w dniach od 29 maja do 1 czerwca, a Festiwal Międzynarodowy – w dniach od 1 do 6 czerwca br.

Madryt, Oporto, Avoriaz

Laury dla „Wojny światów"

Informowaliśmy już o pięciu nagrodach, jakie zdobył na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Fantastycznych w Madrycie film Piotra Szulkina „Wojna światów – następne stulecie". Jak się dowiadujemy, obraz Szulkina zdobył uznanie na dwóch innych festiwalach fantazji filmowej: w Avoriaz we Francji wyróżniono go nagrodą specjalną jury, natomiast w Oporto, w Portugalii – nagrodą główną za reżyserię. Teraz „Wojna światów" powędrowała za Ocean, do Seattle w USA, tym razem na Międzynarodowy Festiwal Filmów Muzycznych.

Od „Arii" do „Zmór"

Tydzień Polski w Jugosławii

W dniach od 31 maja do 6 czerwca odbędzie się w Jugosławii Tydzień Filmów Polskich. Jugosłowiańska widownia będzie mogła obejrzeć „Arię dla atlety" Filipa Bajona, „Wśród nocnej ciszy" Tadeusza Chmielewskiego, „Do krwi ostatniej" Jerzego Hoffmana, „Głosy" Janusza Kijowskiego, „Paciorki jednego różańca" Kazimierza Kutza, „Zmory" Wojciecha Marczewskiego, „Miłość ci wszystko wybaczy" Janusza Rzeszewskiego i „Golema" Piotra Szulkina.

Zapisy do 16 lipca

Studium scenariuszowe

Celem Zaocznego Studium Scenariuszowego – wspólnego przedsięwzięcia Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej oraz PRF „Zespoły Filmowe" – jest zapoznanie młodych pisarzy, dramaturgów, reportażystów z problemami warsztatu filmowego i scenariopisarstwa.

W czasie 4 semestrów studenci opracowują adaptację opowiadania powieści oraz scenariusze filmu nowelowego i fabularnego. Część teoretyczna studiów obejmuje m.in. problemy teorii i historii filmu oraz problematykę telewizji.

Zajęcia odbywają się metodą miesięcznych zgrupowań (4 dni w miesiącu). W program włączone są 2–3-tygodniowe praktyki na planie.

Kandydaci powinni mieć wykształcenie co najmniej średnie oraz nie przekroczony 35 rok życia. Osoby mające zamiar ubiegać się o przyjęcie na studium powinnny złożyć oryginalne prace literackie w trzech egzemplarzach maszynopisu, życiorys, podanie o przyjęcie na studium wraz z odpowiednimi dokumentami (kwestionariusz osobowy, świadectwo wykształcenia, trzy fotografie) oraz – jeśli mają stałe miejsce pracy – zgodę zakładu pracy na podjęcie studiów zaocznych.

Dokumenty i prace należy nadsyłać pod adresem: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna - Studia Zaoczne ul. Targowa 61/63, 90-323 Łódź - w terminie do 15 lipca 1982 r.

Zajęcia dydaktyczne rozpoczną się w październiku br. w Warszawie.

Szczegółowych informacji udziela Sekretariat Studiów Zaocznych PWSFTViT w Łodzi, ul. Targowa 61/63, tel. 618-96 lub 63-944 oraz Sekretariat Studium Scenariuszowego PRF „Zespoły Filmowe" w Warszawie, ul. Puławska 61, tel. 45-53-24 lub 45-40-41, wew. 291.

Nowe książki

Katalog filmów oświatowych „Człowiek – świat – polityka"

Katalog filmów popularyzujących wiedzę zawiera następujące działy: człowiek i społeczeństwo (pochodzenie człowieka, narodziny życia; rodzina; nauka; praca; odpoczynek i rekreacja; pedagogika społeczna; religia; ludzie – idee – postawy), świat a Polska (najnowsze dzieje powszechne; współczesny rozwój społeczno-gospodarczy; rewolucja naukowo-techniczna; ochrona środowiska), polityka (wybrane problemy społeczno-polityczne współczesnego świata; ruchy narodowo-wyzwoleńcze; pokojowe współistnienie).

Katalog opracował Mariusz Nowak, wstęp napisał Krzysztof Czabański. Książkę uzupełniają zasady wynajmu kopii filmowych oraz spis OPRF-ów i filmotek rejonowych. Wydawcą jest Zjednoczenie Rozpowszechniania Filmów. 10 tys. egz., 132 str., 28 zł.

Na okładce:

aktorka hiszpańska

ANA OBREGON

Fot. Jerzy Kośnik

- *DLA DZIECI: Muminki, Trzy misie, Kalevala*
- *DLA DOROSŁYCH: Fatamorgana, Blok, Sonata na ciało ludzkie*

SE-MA-FOR PROPONUJE

Plany produkcyjne łódzkiego Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For" określa w coraz większym stopniu rachunek ekonomiczny. Wprawdzie studio nigdy nie realizowało zbyt wielu filmów dla dorosłych, zwłaszcza filmów indywidualnych, jednak obecnie, kiedy produkcja musi się opłacać, robi się tylko takie, które rokują nadzieje artystyczne i finansowe. Podstawę produkcji stanowią filmy dla dzieci.

Od pięciu lat studio realizuje telewizyjny serial o Muminkach na podstawie książek szwedzkiej pisarki Tove Jansson; w tym roku zrealizowany zostanie ostatni, 78 odcinek. Serial jest eksportowany m.in. do Szwecji i Finlandii.

Kolejne opłacalne przedsięwzięcie to realizacja eksportowego serialu „Trzy misie". Będzie to współprodukcja polsko-austriacko-zachodnioniemiecka. Scenariusz, na podstawie powieści Margarethy Thiele, piszą Austriacy i Niemcy, natomiast realizacją zajmie się Se-Ma-For. Serial składać się będzie z półgodzinnych filmów lalkowych, w przesłaniu i założeniach pedagogicznych nieco podobnych do „Pszczółki Mai". Kierownikiem artystycznym i autorem opracowania plastycznego jest Tadeusz Wilkosz. Zakończono już pracę nad pierwszym odcinkiem pod roboczym tytułem „Spotkanie przy lalkowym stawie" w real. Eugeniusza Ignaciuka.

I jeszcze jeden międzynarodowy serial telewizyjny dla dzieci – „Kalevala", oparty na ludowym eposie fińskim. Powstaje we współprodukcji z Finlandią, w technice wycinankowej, w konwencji realistycznej. Tak bardzo realistycznej, że polscy realizatorzy pojechali specjalnie do Finlandii, aby sfilmować plenery, miejscową architekturę, a nawet kilka postaci, do których wedle życzenia kontrahenta – będą podobni filmowi bohaterowie. Kierownictwo artystyczne sprawuje Stanisław Lenartowicz, autorami projektów plastycznych są St. Lenartowicz i Anna Ziomka.

Z niezbyt licznych, z uwagi na przestawienie produkcji, filmów indywidualnych warto wymienić choćby kilka.

„Zieleń" Anny Skiby podejmuje coraz bardziej aktualny problem zagrożenia ekologicznego. Podobny problem zagrożenia człowieka ze strony cywilizacji podjął Daniel Szczechura w filmie „Fatamorgana", wyróżnionym na festiwalu w Oberhausen.

Na interesującym dramaturgicznie i formalnie pomyśle opiera się film „Blok" Hieronima Neumanna. Będzie to obserwacja symultanicznej akcji, toczącej się w kolejnych mieszkaniach dużego bloku: wydarzenia w mieszkaniu A powodują perturbacje w mieszkaniu B, to z kolei ma wpływ na wypadki w mieszkaniu C. Akcja rozgrywa się w specjalnie do tego celu wybudowanym modelu mieszkania, a poprzez specjalne kombinacje techniczne reżyser stara się uzyskać wrażenie „płynności akcji", „przechodzenia przez ścianę" itp.

Obrazem w całym tego słowa znaczeniu autorskim będzie film Marka Gracza pod roboczym tytułem „Sonata na ciało ludzkie"; reżyser zamierza tu przedstawić wiele spraw dotyczących ludzkiej egzystencji.

„Se-Ma-For" próbuje więc w trudnym okresie znaleźć receptę na przetrwanie, generalnie dostosować się do nowych wymagań ekonomicznych. Akceptując prawa rynku, zmienia profil produkcyjny, wykazuje elastyczność. To chyba niezła prognoza na przyszłość, szansa wyjścia studia z finansowego impasu. (EK)

Martin Sheen

O „Czasie Apokalipsy" pisano już wielokrotnie, najczęściej w tonie entuzjastycznym. „Film" opublikował dwa artykuły w ubiegłym roku – Mirosława Żuławskiego (nr 49) i Krzysztofa Stanisławskiego (nr 50). Tekst poniższy przynosi kolejną, odmienną próbę interpretacji dzieła Coppoli.

JAN GONDOWICZ

Immoralista epigon

Licząc zużycie przecieru pomidorowego na metr kwadratowy, jest to film okrutny.

Licząc metry taśmy naświetlone buzującą ropą, jest to film widowiskowy.

Ale przede wszystkim „Czas Apokalipsy" jest typowym arcydziełem intencjonalnym.

Zastosowano doń tę samą receptę, co do sławetnej „Kleopatry": wszystko, co najlepsze – do kupy. Jest to podstawowa zasada amerykańskiej prakseologii. Jej nieśmiertelnym wzorem był atomowy „Manhattan Project" z czasów wojny. W dziedzinie sztuki odpowiada ona idei, że dla stworzenia wzoru piękności należy wziąć oczy Liz Taylor, usta Mae West, nos Marilyn Monroe, owal twarzy Jane Fonda i włosy Raquel Welch. Efekt murowany.

I w tym przypadku wzięto, co Ameryka miała najlepszego. „Czas Apokalipsy" nie jest więc wcale filmem o wojnie wietnamskiej. Tym mniej – adaptacją „Jądra ciemności" Conrada. To film o tym, co Ameryka ma najlepszego.

Mówiąc inaczej, jest to film o kulturze amerykańskiej końca lat sześćdziesiątych. O czasach świetności Ameryki, kiedy to narzuciła ona swój ferment całemu światu. To Apokalipsa, jaką wyobrażają sobie „dzieci Kennedy'ego".

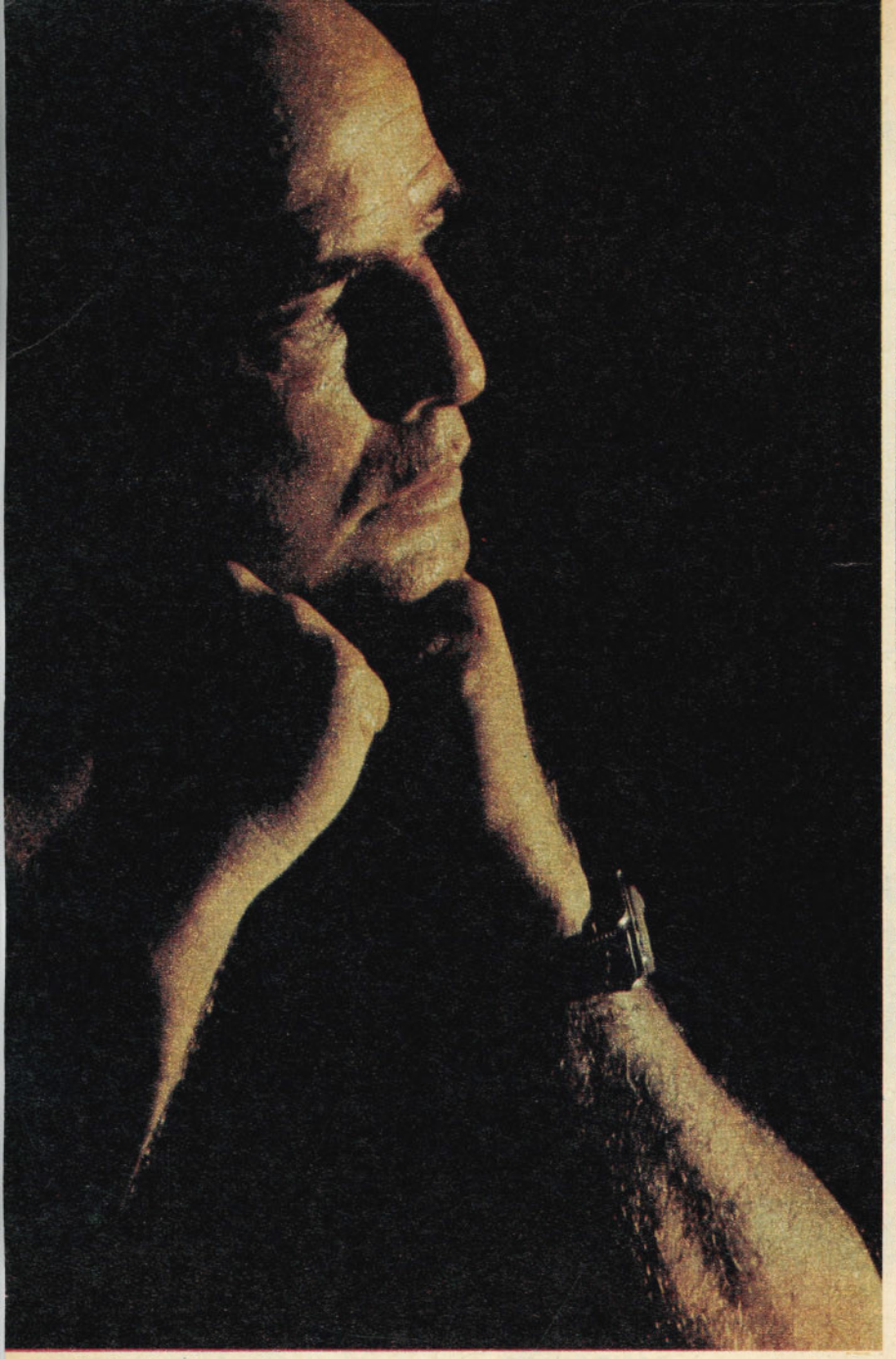
Była taka sztuka Roberta Patricka. Ktoś w niej mówi tak: „pamiętam taki rysunek: świnia w generalskim mundurze pożera chłopców i sra żołnierzami. Wtedy po raz pierwszy Amerykanie biegli przez swoje wielkie miasta pod niebem pełnym policyjnych helikopterów, ogarnięci strachem przed prawdziwym, nie jakimś wymyślonym, ale prawdziwym, zupełnie prawdopodobnym bezpośrednim atakiem". To infantylne, ale ważne dla Ameryki doświadczenie, odkrycie strachu, można odnaleźć już w pierwszych sekwencjach „Czasu Apokalipsy". Kapitan Willard, oficer do specjalnych poruczeń, wytrenowany killer, rżnie ze strachu twarz żyletką (a może nie tylko). Boi się „żółtka" tak, jak pamiętamy, że hitlerowcy bali się „Iwana".

Wojna wietnamska pozwoliła Amerykanom eksterioryzować swój najnowszy nabytek: strach.

„Rewolucja dzieciaków" polegała na tym, żeby sobie ze strachu przed strachem dać narkozę. Do tego służył buddyzm Zen, narkotyki, seks i wzmacniacze. Ideą kontestacji jest hedonizm autodestrukcyjny: wszelki irracjonalizm był w niezwykłej cenie. Daje się to razem ująć w wierszyku Witkacego: „Bo te mózgowe kory – To wstrętne nowotwory – Zamiast nich daj nam naturo – Jakieś Nowe Otwory". Amerykanin zresztą czuje się w ogóle dość kiepsko oko w oko ze sobą i robi wszystko, by tak czy inaczej (jak bohaterowie Hemingwaya czy Henry Millera) zalać robaka.

W tym miejscu do obrazu zbuntowanej Ameryki lat sześćdziesiątych oprócz helikopterów, Wietnamu i narkotyków dołączyć należy łapczywe i pospieszne pożeranie dorobku wszystkich starych kultur. Ten ruch robili przecież niedouczeni studenci. Kulturę europejską w college'ach reprezentowali: Freud, „Ziemia Jałowa" i „Raskolnikoff". Właśnie z college'ów trafił do „Czasu Apokalipsy" wałkowany tam, na równych prawach z Dostojewskim, Conrad. A także „Złota Gałąź" i inne kompendia etnologiczne. Kompendia, którymi podpierał się już w latach dwudziestych czołowy –

ciąg dalszy na str. 4



Marlon Brando

Fot. Première

ciąg dalszy ze str. 3

w oczach Amerykanów – poeta wszechczasów: Eliot. Biblioteczna muza tego poety, ukochanego przez wykładowców literatury za swe szkolarstwo, patronowała wtajemniczeniom kulturalnym całego pokolenia. Eliot, żeby opisać starszego pana, który jest zbyt nieśmiały, by zrobić sobie ekstrawagancki przedziałek z tyłu głowy, uruchamiał aparat erudycyjny od „Eddy" po „Upaniszady".

Z tej magmy symboli, cytatów i „przeklętych problemów", magmy z uniwersyteckim atestem, spreparowana została po ostygnięciu „warstwa problemowa" „Czasu Apokalipsy". Z tego źródła się wywodzi bijąca w oczy nieautentyczność duchowa tego pseudofilozoficznego wypieku. Za dowód niech posłuży całkowita nieumiejętność sensownego zakończenia filmu przez Coppolę.

Mamy do czynienia z najobrzydliwszym rodzajem przemysłowego kiczu. Kiczu obliczonego na – że się tak wyrażę – czepliwość intelektualną tych robiących opinię głupich mędrków, tych „highbrow": już oni sami się uwikłają, wystarczy im pomachać paroma symbolami. Zza wypowiedzi twórców filmu przebija zimna pewność siebie facetów, którzy robią coś ściśle według przepisów podręcznika. Ten podręcznik ma tytuł: „Jak zostać artystą-wizjonerem".

Odbywa się generalna wyprzedaż wspaniałej noweli Conrada. Ta nowela jest tak długa, bo pisarz wypowiadał się w niej aluzjami, w sposób okrężny. Osaczał temat niewyraźny, bo nowy. Można śledzić jego chwiejny krok na terenach nie zbadanych, gdzie się trzeba posiłkować intuicją. Te intuicje to są dla Coppoli już tylko chwyty – coś, co się traktuje jako gotowe. Dlatego rozrywa ich łańcuch, wybiera niektóre (co brutalniejsze) i uzupełnia swoimi przypłodkami. W rodzaju surfingu czy króliczków pana Heffnera. Jego pielgrzym ku jądru ciemności płynie po wietnamskiej rzece w obłoku kultury masowej, która go tak izoluje od „kuszącej dziczy", jak izolowany od smaku Europy był przed pół wiekiem „Amerykanin w Paryżu".

Dlatego wszystkie okrucieństwa, dzikość i wtajemniczenia w „horror", jakie napotykamy w filmie, są importowane: made in USA. Wsłuchiwanie się w dookolną, pierwotną grozę staje się festiwalem grozy przywiezionej z domu. I hojnie rozrzucanej.

Strzelanie do wszystkiego, co się rusza, mieści się w wyobraźni Amerykanów i tak sobie oni właśnie wyobrażają szczyt zła. Warto zauważyć, że Conrad czyni w dyskretny sposób swojego geniusza zła, Kurtza, celebrantem uczty ludożerczej. Tego oczywiście purytańskie duszyczki Amerykanów nie zniosłyby i w filmie niczego podobnego nie ma, choć Coppola staje na głowie, by jego Kurtz był okropnie straszny.

Symbolika „Czasu Apokalipsy" tak się ma do symboliki conradowskiej, jak zawartość myślowa filmu „Szczęki" do zawartości myślowej „Moby Dicka". Można to prześledzić choćby na przykładzie delikatności, z jaką wprowadza Conrad swojego Marlowa w stan fascynacji osobowością cywilizatora, który okazuje się immoralistą. Podróż Marlowa po rzece Kongo trwa ze dwa miesiące i w tym czasie ma on sposobność dojrzewać wewnętrznie, snuć hipotezy, zbierać informacje i niepokoić się. W filmie rozparty na rufie motorówki kapitan Willard rozrywa szarą kopertę i czyta różne notatki służbowe, składające się na dossier Kurtza. Jego podróż trwa ze trzy dni. Głębokie warstwy duchowe człowieka, owo „mare tenebrarum", do którego nawiązywał tytuł Conrada, nie mogą być rozhuśtane w takim tempie. W ciągu trzech dni można się co najwyżej ciężko przestraszyć. Nie sposób odkryć w sobie pokrewieństwa z dziczą.

Zresztą całe to rozwiązanie jest tak tragicznie niefilmowe, jak to sobie można tylko wyobrazić. Fotografowanie ankiety personalnej głównej postaci może wyrażać jedynie bezradność reżysera wobec materiału problemowego ponad siły.

To samo dotyczy rozrzucenia na stoliku Kurtza mądrych książek. Kiedy Kurtz recytuje poemat Eliota „Wydrążeni ludzie" (jakby nie lepiej było to robić w Greenwich Village) – ma to być dowodem jego demoniczności. Mnie przypomina to raczej bohatera powieści Evelyna Waugh „Garść prochu", typowego snoba, którego los karze w ten sposób, iż rzuca go w brazylijską dżunglę. Tam bohater Waugh pędzi nędzny żywot, czytając Dickensa indiańskiemu kacykowi. Tak: Kurtz Coppoli jest zwyczajnym dekadentem.

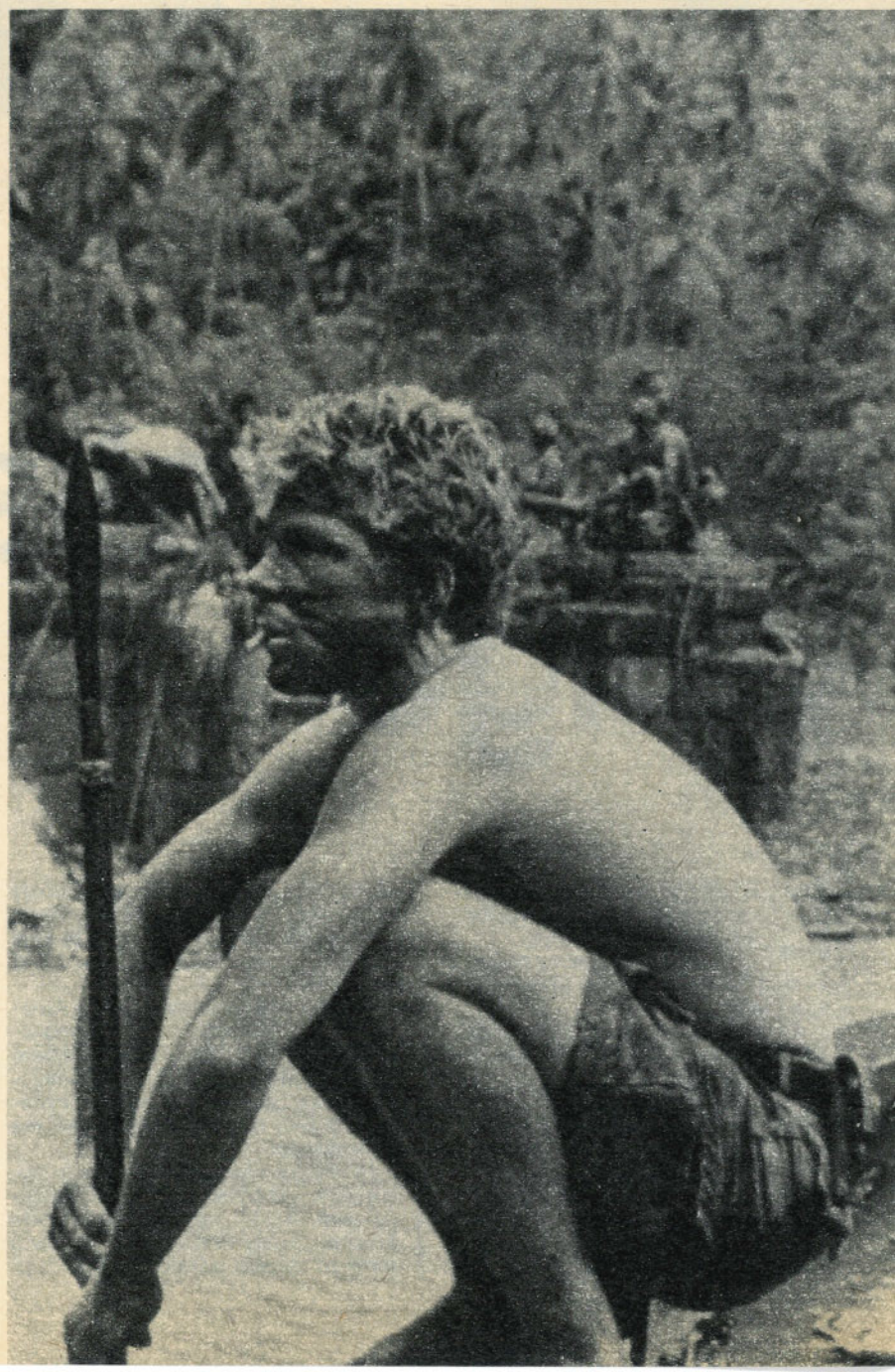
Ameryka lat sześćdziesiątych egzaltuje się satanizmem dekadenckim. Inaczej nie potrafi wyobrazić sobie indywidualisty. Jest to rys głęboko anachroniczny. Zresztą cała ta rewolta podszyta była papierem.

Powiem jak Irzykowski, że wszystko to można było zrobić inaczej. W czasie niedawnego pobytu w Polsce Caldwell wypowiedział pewną prostą myśl. Zapytany o źródła odrębności literatury – i całej kultury – amerykańskiego Południa, wskazał na klimat. Kiedy nie było lodówek, air-condition i Coca-Coli, klimat południowych Stanów doprowadzał ludzi do szaleństwa. Stąd okrutne postępki i powszechna gwałtowność reakcji. (Czy zresztą Szymon Legree, plantator z „Chaty wuja Toma", nie jest niezłym prototypem Kurtza?) Myśl o tropikalnym rozprzężeniu nerwów nie była obca i autorowi „Szaleństwa Almayera". Marlow w noweli Conrada doświadcza skutków klimatu jak najboleśniej. Kurtz Coppoli w Indochinach, nieludzkich dla białych, mógł się więc stać szatanem w ludzkim ciele bez pomocy Eliota.

To nieszczęsne czytanie Eliota nasuwa mi jeszcze inny pomysł, niestety, wykraczający poza horyzont myślowy Coppoli i jego scenarzysty Miliusa. Gdyby mieli trochę wstydu, gdyby odczuwali własne barbarzyństwo, mogliby podratować film ideowo bez zmiany choćby jednego kadru. Ale, oczywista, potrzeba podparcia tej „sernicy Wojskiego" nie przyszła im nawet do głowy.

Otóż poemat Eliota „Wydrążeni lu-

Larry Fishburne



dzie" ma motto z... Conrada: „Pan Kurtz... on umrzeć"! Kurtz Coppoli czyta więc o sobie! Z punktu widzenia ścisłego realizmu jest to błędne koło, dowodzące jedynie, że Coppola nawet tego wiersza nie przeczytał. Że operuje liczmanami. Ale gdyby filmowy Kurtz – załóżmy – czytał o swoim poprzedniku (bo nie ma sensu myśl, że mógłby czytać o sobie w wierszu z lat dwudziestych), wtedy wiedziałby, że jest epigonem.

Wyobraźmy więc sobie tego oficera komandosów, targanego ambicją i marzeniami o absolutnej władzy, który porusza niebo i ziemię, by się dostać do Wietnamu i tam umknąć spod kontroli dowództwa. Dossier Kurtza potwierdza taki obraz. W Wietnamie Kurtz zamierza powtórzyć eksperyment moralny swojego imiennika. Wie, że cieszy się lepszym odeń zdrowiem i dożyje zakończenia. Z walizką książek jedzie w dżunglę i tam przeżywa straszliwe rozczarowanie. Owszem, wszystko mu się udaje, ale nie sprawia żadnej przyjemności (wystarczy wspomnieć udręczoną twarz Marlona Brando). Rozpruwa, ścina, gwałci, pali i wyłupia z narastającym brakiem wiary w sens tego wszystkiego. W końcu usuwa się całkiem i tylko lekturą Eliota pociesza swą duszę skrachowanego artysty. Albowiem, jak się okazuje, i w praktykowaniu zła trzeba być umysłem twórczym. Inaczej staje się to banalne.

Colonel Walter E. Kurtz zapomniał zabrać z Ameryki jedną książkę: Hannah Arendt „Eichmann, or the Banality of Evil" (Eichmann, albo o banalności zła). Wszystkie więc epizody, jakie napotyka dążący w stronę Kurtza Willard, są nie tyle znakami narastającej dzikości i grozy, lecz symbolami potęgującego się bezsensu. Absurdalny jest westernowy podpułkownik kawalerii powietrznej, absurdalny występ girlsów w dżungli, absurdalna obrona psychodelicznego mostu Lung. Willard zmierza nie ku jądru ciemności, lecz ku jądru absurdu, którym jest Kurtz. Którym jest dusza Kurtza, znudzona sobą wśród tej jatki, jaka się z jego inspiracji w granicach stworzonego przezeń „państwa" odbywa.

Można w zabawie pójść jeszcze dalej i wytłumaczyć, czemu tak spójna interpretacja nie doszła do głosu: byłoby to zjawisko znane psychoanalitykom pod nazwą oporu. Conrad, urodzony na szlakach Tamerlana, potrafił znakomicie zrozumieć handel sprowadzony do eksterminacji. Ameryka jest bezradna myślowo wobec praktycznej podszewki wszelkiego satanizmu (ponieważ go praktykowała na Indianach i Murzynach). Satanista amerykański musi więc być czysty, tj. uprawiać sztukę dla sztuki. Jakie to naiwne, wiedział już Camus, opisujący Rimbauda, handlującego niewolnikami w Harrarze (Harrar – horror!): „Ten co śpiewał w męce, znieważał Boga i piękno, którego owiewał wiatr zbrodni..., człowiek-król na ziemi bez bogów, dźwiga nieustannie osiem kilogramów złota wszyte w pas, który uciska mu brzuch". Dopiero jedno z drugim jest immoralizmem prawdziwym. Dopiero to jest „ohyda... ohyda!".

JAN GONDOWICZ

List ze Śląska

W dąbrowskim „Kadrze"

W klubach filmowych fortuna kołem się toczy. Jedne kluby upadają po latach świetności, inne dźwigają się właśnie ku wielkości. Dzięki tradycyjnej w tym ruchu samorządności grupka ofiarnych pasjonatów potrafi zdziałać cuda nawet na filmowej pustyni i w efekcie – mimo generalnego kryzysu – rzadko zdarzają się w ruchu klubowym okresy marazmu na skalę krajową. Zmiany zachodzą po prostu w geografii. W regionie śląsko-zagłębiowskim, po latach dominacji prężnych klubów studenckich („Iksik" w Gliwicach, „Kino Oko" i „U Kopernika" w Katowicach), pałeczkę pierwszeństwa przejęły kluby przedtem peryferyjne: rybnicki „Ekran", sosnowiecki „Zodiak" i dąbrowski „Kadr". Dokonało się to przesunięcie w ostatnich latach, przy czym na szczególne uznanie zasługują oba kluby zagłębiowskie, które powstały na ziemi filmowo dziewiczej.

W odróżnieniu od ziemi górnośląskiej, gdzie kluby filmowe przyjęły się ongiś łatwo (już w połowie lat pięćdziesiątych katowicką „Kaczkę" i gliwicki „Iksik" zaliczano do czołówki krajowej), w Zagłębiu Dąbrowskim natrafiły one na większe przeszkody biurokratyczne. Zadecydowała o tym odmienna tradycja tej połowy województwa katowickiego, mniej przyjazna społecznym inicjatywom.

W Zagłębiu dwa kluby (może jest jeszcze gdzieś trzeci?) – gdy po drugiej stronie granicznej Brynicy jest ich ponad trzydzieści. Dysproporcja to zbyt wielka, by uznać ją za przypadkową.

Byłem w dąbrowskim „Kadrze" przy końcu ubiegłego roku, na dziesięcioleciu. Ścisła data jubileuszu wypadała 4 listopada (4.XI.1971 pierwsza projekcja – „Przywilej" Petera Watkinsa), lecz okazjonalną imprezę „Prawo i praworządność" rozłożono na listopad i grudzień, kończąc filmami „Dreszcze" i „Nie zaznasz spokoju" kilka dni przed 13 grudnia. Jako ostatni przed wprowadzeniem stanu wojennego wyświetlono film Kieślowskiego „Spokój". Była to impreza ciekawa i dobrze pomyślana, druga co do znaczenia w dziejach „Kadru", po wielotygodniowym przeglądzie „Druga wojna światowa w filmie" zorganizowanym jesienią 1979 roku. Jednak nie o same imprezy tu chodzi, lecz o fenomen dąbrowskiego klubu.

Dziesięć lat temu DKF „Kadr" wyłonił się z Towarzystwa Miłośników Kultury Filmowej zbierającego się od czasu do czasu w wielkim, socrealistycznym gmaszysku Pałacu Kultury Zagłębia. Społecznej garstce pasjonatów przewodził Wiesław Krochmal wybrany też pierwszym prezesem. Po roku kierownictwo przejął Roman Kuś, prezesujący odtąd przez dziewięć lat, aż do niedawna. Z biegiem czasu skupiła się przy nim kilkunastoosobowa grupa działaczy, m.in. Mirosław Wróbel, Leszek Wachelka i Krzysztof Odzierejko, wywodząca się przede wszystkim ze środowiska inżynierów i techników dąbrowskiego przemysłu. Z kolei wśród członków klubu najliczniejszą grupę stanowią młodzi robotnicy, a po nich studenci śląskich uczelni, którzy mieszkają w Dąbrowie. Patronem pozostaje od początku Pałac Kultury Zagłębia; piątkowe projekcje odbywają się w kinie „Bajka" w samym sercu Dąbrowy.

Start „Kadru" musiał wypaść nieźle, skoro już w roku następnym działacze mogli podpisać umowę z Filmoteką Polską, co – jak wiadomo – niełatwo osiągnąć nowym klubom. Nastały lata spokojnej, lecz wytrwałej pracy, pozornie mało efektownej. W Dąbrowie trudno byłoby zresztą błysnąć wielkimi imprezami, takimi jak w „Kwancie"; tu możliwa była i zarazem potrzebna edukacja filmowa na podstawowym poziomie.

Sądzę, że o rozwoju i żywotności „Kadru" zdecydowała konsekwencja programowa, zjawisko wcale nie tak częste w ruchu klubowym. Na przykład w ostatnim pięcioleciu program zawiera coraz więcej kina polskiego, co świadczy, że w klubie potrafiono szybko odczytać przemiany w naszej kinematografii końca lat siedemdziesiątych, by prezentować je obszernie w starannie dobieranym repertuarze. O sukcesie tej długofalowej „pracy u podstaw" niech zaświadczą wyniki plebiscytu klubowego na 5 filmów z dorobku trzydziestopięciolecia PRL. Na pierwszym miejscu członkowie wymienili wówczas (1979 r.) „Człowieka z marmuru" Wajdy, a następnie „Popiół i diament" Wajdy, „Matkę Joannę od Aniołów" Kawalerowicza, „Rejs" Piwowskiego i „Sanatorium pod Klepsydrą" Hasa. Pamiętajmy, że lista powstała w klubie zrzeszającym wielu młodych robotników, kilka kilometrów od Huty Katowice.

Drugi raz zajrzałem do „Kadru" w połowie kwietnia, by się dowiedzieć, że wznawia seanse, jak prawie wszystkie kluby. Zmieniło się wiele. Na burzliwym zebraniu prawie cała rada, łącznie z prezesem, podała się do dymisji. Z dziesięciu pozostały w kierownictwie dwie osoby. I tutaj objawiają się niebezpieczne skutki stanu wojennego w postaci odsuwania się młodych ludzi od życia społecznego. Rozumiem dobrze to rozgoryczenie, lecz rezygnacji nie pochwalam. Pewnie, że dziś ułożenie sensownego programu jest prawie kwadraturą koła, ale właśnie dlatego doświadczeni i mądrzy działacze, za jakich uważam ludzi z „Kadru", nie powinni oddawać klubu na pastwę losu. Po cichu wierzę, że do „Kadru" wrócą.

JAN F. LEWANDOWSKI

Jakoś leci

DZIĘKUJĘ, JAKOŚ LECI (Köszönöm, megvagyunk). Reżyseria: László Lugossy. Wykonawcy: József Madaras, Juli Nyakó, Lajos Szabó i inni. Węgry, 1981

Nie lubię właściwie Józsefa Madarasa, chyba dlatego, że go już trochę za dużo wszędzie, i dlatego także, że go upieszczał Miklós Jancsó w swoich filmach ponad miarę i ponad psychologiczne możliwości aktora, poddając nienaturalnym procesom uduchowienia ewidentną pospolitość postaci. Ta pospolitość zaś jest niezaprzeczalną wartością Madarasa, a on sam ma dość talentu, aby tę wartość mnożyć, aby móc wykrzesać z siebie prostotę, ale gdy trzeba – również prostactwo. Jancsó – tak mi się wydaje – traktował zawsze swoich aktorów jak marionetki i jeśli nawet ich lansował, to nie ich, lecz ulubione kukiełki, którym własną wyobraźnią można nadać nieistniejące cechy. Przecież Madaras tworzy kreacje własne, takie jak w „Gospodarzu stadniny", takie jak w filmie Lászlo Lugossy'ego „Dziękuję, jakoś leci". Kreację własną, ale na pewno zgodną z intencją scenariusza i ideą dzieła.

W filmie „Dziękuję, jakoś leci" bohater ma tylko imię i pierwszą literę nazwiska – József B. Jego partnerka nazywa się Éva, gra ją młodziutka wrażliwa dziewczyna o niebanalnej urodzie – Juli Nyakó. Pracują w jednej fabryce. József proponuje młodszej koleżance posprzątanie domku za miastem, oferując stawki większe niż w fabryce. To już początek pewnego układu. József jest wdowcem, jego córkę – odpłatnie – wychowują teściowie. Jego dom może zostać ukończony i normalnie funkcjonować, jeśli József zapewni sobie dodatkowe ręce do pracy. Po pewnych perypetiach Éva przyjmuje propozycję umowy, wyprowadza się z hotelu robotniczego i zajmuje pokoik u Józsefa... Umowa ma charakter ekonomiczny, przecież jednak dochodzi do zbliżenia. Éva i József odtąd żyją ze sobą. „Żyją ze sobą" to chyba najtrafniejsze określenie łączących ich stosunków, pozbawionych uczuć, emocji, a nawet tylko namiętności. Wzajemne związki zacieśniają się, József zakłada kurzą fermę, otwierają się jakieś perspektywy dobrobytu. I tak by mogli żyć długo, a może kiedyś nawet i szczęśliwie, we wspólnym łóżku i we wspólnocie interesów, ale József potrafi bardzo precyzyjnie oddzielić interes wspólny od swego własnego, on ma system wartości oparty tylko na pieniądzach, a idea dorobienia się jest pierwszą i jedyną.

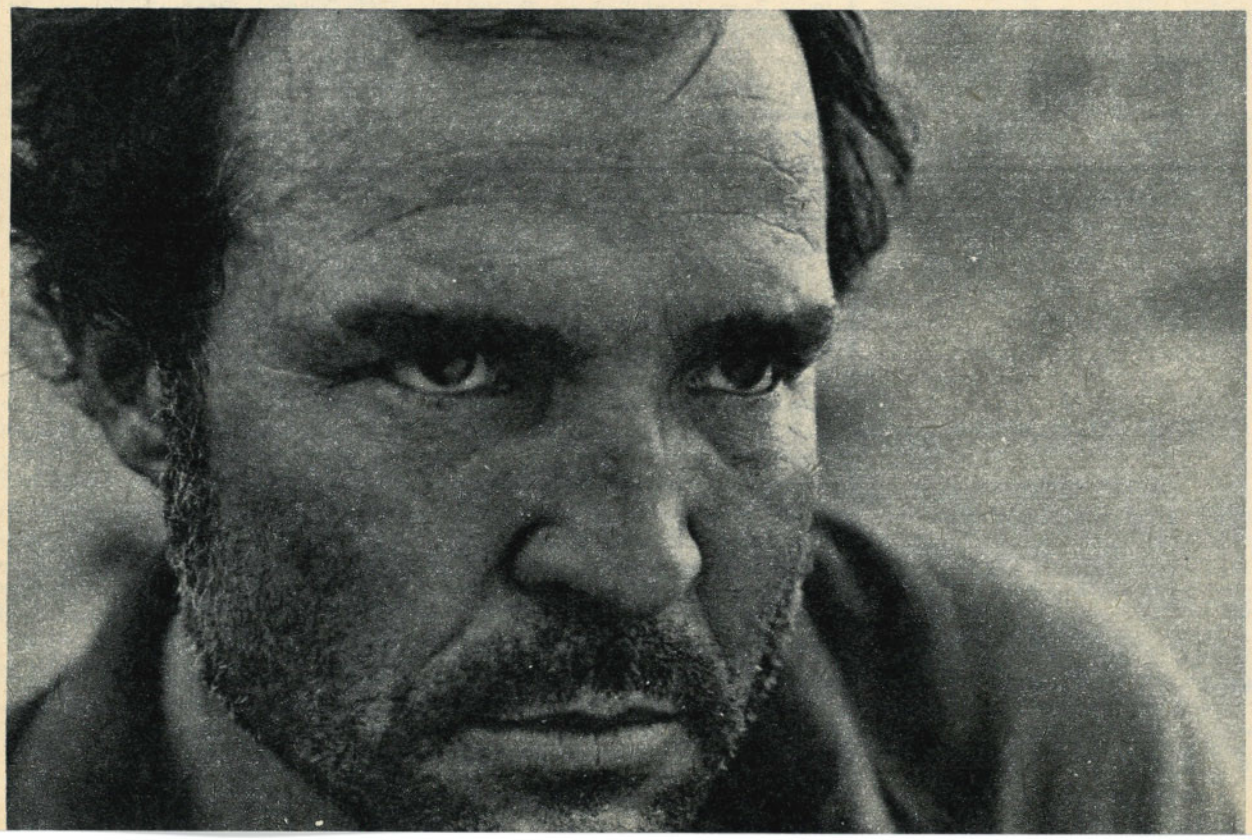
Film ma charakter kameralny i można by go uznać za dramat dwojga osób, zaś źródeł narastającego konfliktu próbować szukać tylko w cechach charakteru protagonisty. Ale oni nie są ludźmi znikąd, bo choć pozbawieni nazwisk, tkwią w bardzo konkretnej sytuacji społecznej. Tę parę można nazwać po prostu produktem epoki, w ich życiu kumulują się problemy właściwe dla formacji nowego proletariatu wielkomiejskiego ze świeżym wiejskim rodowodem. Wyrwani z gleby, już odcięci od wiejskiego obyczaju i wiejskiej kultury, jeszcze nie przystosowani do życia w mieście. Miasto zresztą chętnie ich nie akceptuje, daje szanse pracy, zarobku i to wreszcie, co się nazywa zakwaterowaniem. Dalej jest bariera nie do pokonania, można tylko czekać na okazję i z niej skorzystać, jeśli się nadarzy – jak Éva, albo wypruwać z siebie żyły, żeby gdzieś daleko, ale w bliskości stacji podmiejskich pociągów, z cementu i cegieł ulepić, jak József, coś w kształcie domu. I już szybko poszukać dodatkowych – poza fabryką – źródeł dochodu i zliczać forint do forinta, dodawać, odejmować, żeby w końcu żyć jak ludzie.

Ale w tych rachunkach można zatracić resztki człowieczeństwa, to znowu jakieś tylko marzenia zrealizowania czegoś – dla siebie póki życia starczy, dla przyszłych pokoleń? Przecież prasa ekonomiczna nie przestaje dociskać, bo marzenia nie są żadną siłą przeciwdziałającą. Ekonomia jest cyniczna i wyzwala cynizm, rozpacz, bezradność, zwątpienie, pustoszy jednostki i grupy społeczne najsłabsze, ludzi z zakrętu, choćby był to tylko zakręt zawodowy. Dla kinematografii krajów socjalistycznych nie jest to odkrycie dzisiejsze, lecz – jeśli industrializacja i migracja tu i ówdzie jest oglądana głównie w swym kształcie obyczajowym i moralnym – film węgierski potrafi dogrzebać się sedna sprawy, uruchomić wszelkie tryby rozpędzonej machiny społecznej. Film węgierski potrafi nazwać po imieniu chamstwo, prostactwo, niedowład uczuć, ale w zasadzie nie obciąża winnych całym ogromem winy, bo i dobro, i zło przecież powstają w pewnych określonych warunkach.

Tragizm małego – wielkiego dzieła Lugossy'ego bierze się więc nie z patologii bohatera, w końcu Madaras tworzy postać dość odpychającą, ale ona mieści się w rozszerzonych granicach normy. I Éva nie jest taka pierwsza-naiwna, którą los pokarał za łatwowierność i głupotę, to dziewczyna nie pozbawiona godności, ambicji i dobroci. I nie los tak chciał, że byli ze sobą razem na jego zmartwienie i jej zgubę, bo to w końcu – dla obojga – próba wyjścia, wyjście zapasowe, wyjście bezpieczeństwa. A już za drzwiami – przepaść. Ludzie miażdżeni przez tryby historii są jednym z bardzo popularnych tematów kina wojennego i każdej twórczości, która pragnie oddać ducha wielkich przemian i przeciwstawić ludzką indywidualność zbiorowym szaleństwom. Lugossy zaś ma nieprawdopodobne wyczucie historii w antraktach między aktami spektaklu.

Z prawdziwym żalem myślę, że film, o którym mowa, nie jest spektaklem i że publiczność pewnie tego filmu nie kupi.

BOGUMIŁ DROZDOWSKI



Wydarzenia rozgrywające się w maleńkim, zagubionym gdzieś w tajdze Czulimsku pokazane są tak, że ich oglądanie kojarzy się z obserwacją mikroskopowych preparatów lub przyglądaniem się rybom w akwarium. Przez całą projekcję w polu naszego widzenia znajduje się weranda i balkon starego, drewnianego domu, kawałek ulicy i otoczony płotkiem trawnik z kwiatami i krzakami czarnej porzeczki. Czas obserwacji obejmuje fragmenty zdarzeń, jakie zaszły w ciągu jednej doby, od poranka do poranka. W tym ściśle ograniczonym przestrzennie i czasowo wycinku świata oglądowi poddano zachowania dziewięciu osób, które zostały wyraziście scharakteryzowane, a relacje między nimi określono prosto i przejrzyście. W ciągu 24 godzin przeżyją one swój dramat.

Tak niezwykle ascetyczny, wyznaczony surowymi kanonami jedności miejsca i czasu sposób przedstawiania ekranowej rzeczywistości pojawia się w kinie bardzo rzadko i wymaga od reżysera umiejętności najwyższych. W formule tego rodzaju zmieściło się jednak kilka pozycji trwale wpisanych w historię filmu. Przyjęcie przez Gleba Panfiłowa rygorystycznych ograniczeń podyktował pierwowzór literacki scenariusza, „Walentyna" jest bowiem ekranizacją ostatniej sztuki Aleksandra Wampiłowa „Zeszłego lata w Czulimsku", granej także w kilku teatrach w Polsce. Wampiłow był wielką nadzieją dramaturgii radzieckiej. Żył tylko 35 lat, w 1972 roku utonął w Bajkale, ratując przyjaciela. Dla literatury była to strata na miarę śmierci Szukszyna i Trifonowa, którzy również odeszli w pełni sił, w znakomitym okresie swojej twórczości. Wampiłowa uważano za najwybitniejszego rosyjskiego dramaturga od czasów Czechowa, byli nawet tacy, którzy mówili o nim jako o „nowym Czechowie". W jego dorobku znajduje się kilka jednoaktówek, trochę prozy i parę dramatów wieloaktowych. Kilka lat temu, w oparciu o „Starszego syna", powstał znany i u nas film telewizyjny.

„Zeszłego lata w Czulimsku" przeniesiono na ekran prawie bez zmian. Drobne skróty, małe przeróbki sytuacyjne i dialogowe – to właściwie wszystko, co odbiega od tekstu. Panfiłow jakby z lubością narzucił sobie tkwiące w dramacie ograniczenia. Nie dorabiał żadnych filmowych wstawek i uzupełnień, jak to zwykle dzieje się w podobnych przedsięwzięciach. Co więcej, właśnie ograniczenia przestrzenno–czasowe, sceniczną statyczność sztuki, jej powolny, jakby leniwy rytm przetworzył na korzyść filmu. Można odnieść wrażenie, że metody twórcze obu artystów – dramaturga i filmowca – nałożyły się na siebie w sposób idealny. Panfiłow zachowuje niezwykłą precyzję, unika wszelkiej efektowności, każdy szczegół ma przemyślany do końca. Jest mistrzem nastroju i pointy. Opowiada niespiesznie, ale napięcie nie spada ani na moment. Ten pięćdziesięcioletni reżyser zrealizował do tej pory zaledwie pięć filmów pełnometrażowych i wszystkie są dziełami wysokiej rangi. „Proszę o głos" można uznać za jeden z najwybitniejszych filmów radzieckich ostatnich lat. Przedostatniego jego utworu,

Z życia ludzi

WALENTYNA (Walentina). Reżyseria: Gleb Panfiłow. Wykonawcy: Inna Czurikowa, Dasza Michajłowa, Łarisa Udowiczenko, Rodion Nachapietow i inni. ZSRR, 1981

głośnej już „Tiemy", niestety, nie widzieliśmy dotąd na naszych ekranach. „Walentyna" pozwala myśleć o nowych możliwościach Panfiłowa, który uprawia również, i to z powodzeniem, reżyserię teatralną.

Dramat, jaki wydarzył się w Czulimsku, ma wszelkie cechy przeciętności, a sceną wydarzeń jest weranda miejscowej gospody. Pojawiają się na niej różne postacie. Poznajemy miejscowego sędziego śledczego, Szamanowa, którego do tajgi przeniesiono służbowo z daleka. Tam, w mieście, był urządzony, miał dziewczynę, mieszkanie, samochód. Tak było do czasu, gdy powierzono mu sprawę wypadku samochodowego. Syn miejscowego prominenta przejechał człowieka i śledczy posadził oskarżonego. Potem śledztwo przekazano komu innemu, Szamanow uporczywie domagał się sprawiedliwości i w końcu wylądował w Czulimsku. Pracuje tu na zwolnionych obrotach, lubi spać, żyje bez specjalnej ochoty z Zinaidą, pracownicą miejscowej apteki, a największym jego marzeniem jest pójście na rentę. Zinaida chce się bawić i wyjść ponownie za mąż, ale w Czulimsku i jedno, i drugie nie jest łatwe. Bufetowa Anna (kolejna świetna kreacja Inny Czurikowej, żony reżysera, grającej we wszystkich jego filmach) porusza się jak królowa, a gości traktuje jak służbę. Boleśnie przeżywa swoje kłopoty z mężem i synem. Syn Paszka, pozujący na kowboja z amerykańskich westernów, przyjechał na urlop z miasta. Jest brutalny, bezwzględny, pewny siebie. Jego ojczym, po ciężkich przejściach, żyje z dnia na dzień, pije i nie może wybaczyć żonie niewierności. Innokientij, stary kawaler, główny księgowy w Wydziale Zdrowia i miejscowy korespondent gazety terenowej, śmieszny, antypatyczny i dobrze sytuowany, ma wszystkim wszystko za złe. Jest jeszcze konserwatywny, patriarchalny ojciec Walentyny i przybyły do Czulimska żyjący w tajdze myśliwy, Ewenk Ilia Jeremiejew (gra go odtwórca roli Dersu Uzały, Maksim Munzuk). I wreszcie jest Walentyna.

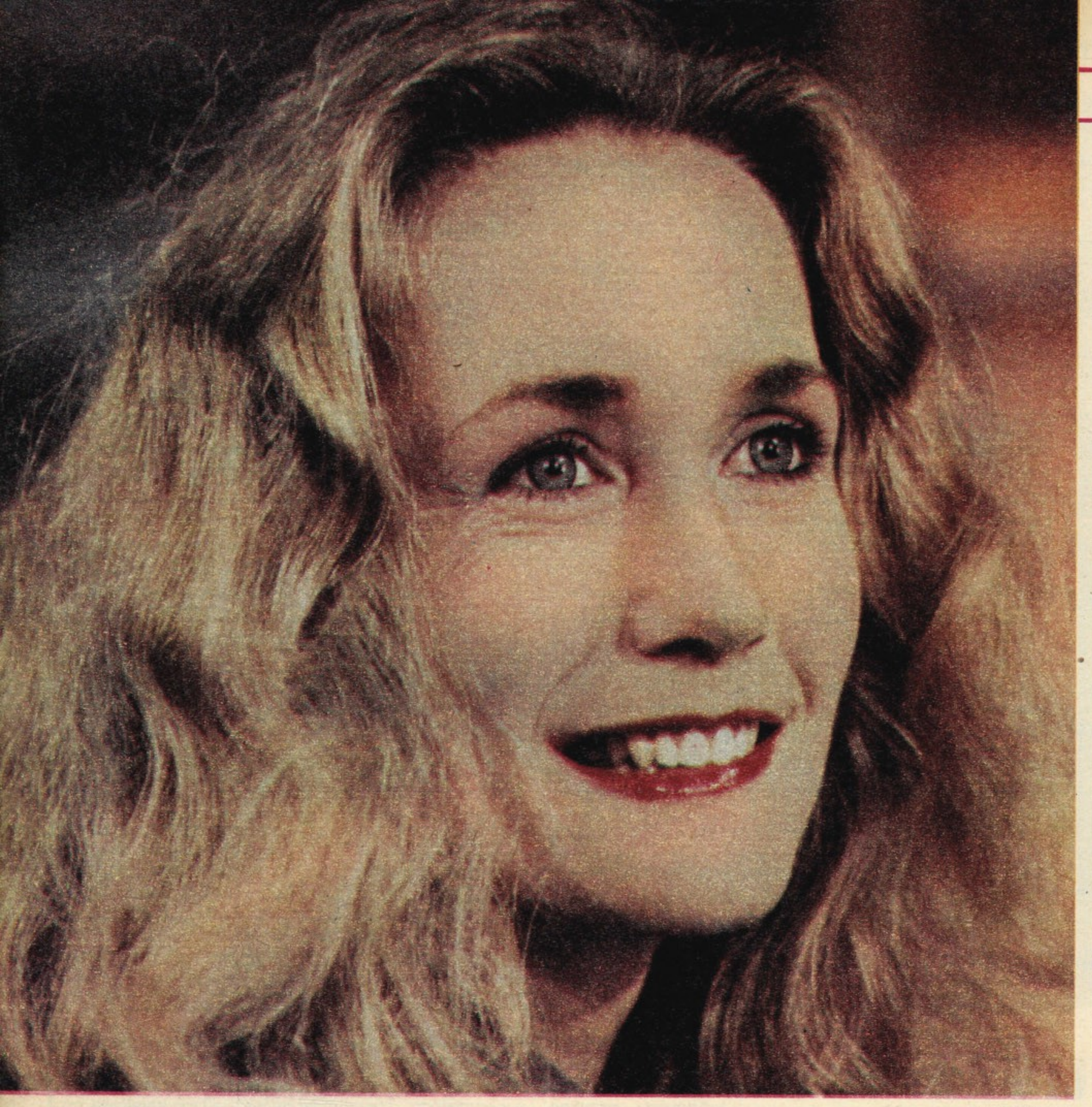
Walentyna odróżnia się od otoczenia. Młoda, delikatna, jakby rozjaśniona wewnętrznym światłem. Ma w sobie coś szlachetnego i naiwnego zarazem. Walentyna kocha śledczego i jest kochana przez Paszę. Pracuje jako kelnerka i codziennie rano naprawia płot niszczony przez odwiedzających gospodę. Poza tym żyje jak inni. A w Czulimsku żyje się nudno. Co można robić, gdy gryzą komary, a wokół tajga? Chodzi się na tańce (w obie strony 10 albo 14 kilometrów) lub do kina. Można także pić. To, co dzieje się na werandzie, jest śmieszne, smutne i żałosne. I zanurzone w wielkiej ciszy krótkiego, ciepłego, syberyjskiego lata.

W dniu, o którym opowiada film, zdarzy się wiele. Walentyna wyzna swoją miłość śledczemu, w śledczym odrodzi się energia, chęć życia i walki o porzuconą sprawę, Zinaida namota marną intrygę, Paszka wystrzeli z rewolweru, Innokientij oświadczy się o Walę. Walentyna w ciągu kilku godzin przegra swoją pierwszą grę z życiem. Przegra jeszcze raz śledczy. Przegra mimo pozornego sukcesu i Pasza. Bufetowa dozna kolejnego rozczarowania, tym razem z powodu syna. A potem nastanie kolejny świt i Walentyna znowu będzie naprawiała płot. Ale już fizycznie i psychicznie pokaleczona.

Porównanie Wampiłowa z Czechowem znajduje głębokie uzasadnienie zarówno w jego kunszcie dramaturgicznym, jak i w poglądach na kondycję człowieka. Dla bohaterów „Walentyny" życie jest pasmem potyczek, w których na ogół ponosi się porażki. Wszyscy mają swoje nadzieje i złudzenia, ale rzeczywistość rozprawia się z nimi dość okrutnie. Ludzie bytują w smutku i nudzie, są egoistami, wyrządzają sobie wiele krzywd, nawet wtedy, gdy się kochają. Zinaida powiada, że o szczęście trzeba walczyć zębami i pazurami, a Innokientij przyjmuje tę dewizę z entuzjazmem. Podobnie jak u Czechowa, w „Walentynie" nad wydarzeniami wisi groza wielkiej katastrofy, która jednak nie następuje, lecz rozmienia się na drobne klęski, porażki, poniżenia. Nie pada grom, nie następuje katharsis. Sytuacja się pogarsza, ale ciągle jeszcze można żyć, bo przecież, jak mówi Innokientij, niedługo do Czulimska doprowadzona będzie linia kolejowa, co zmieni zasadniczo egzystencję osady. Mimo wielu sytuacji komediowych, z każdej sceny sztuki, z każdej sekwencji filmu emanuje melancholijny pesymizm.

Osobliwą rolę odgrywa w „Walentynie" niszczenie płotu i chodzenie „na skróty". Służy to budowaniu komizmu, ale wydaje się mieć głębszą wymowę. Na skróty chodzą wszyscy, nawet ci, co szczególnie domagają się porządku, jak księgowy Innokientij. Śledczy chodzi poprawnie, lecz, jak sam mówi, czyni to z wrodzonego lenistwa, gdyż nie lubi się schylać. Czym jest przechodzenie przez trawnik i niszczenie płotu? Niechęcią do porządkowania? Nadmiernym ułatwianiem sobie życia? Bzdurnym przyzwyczajeniem? A może przykładem nieracjonalności ludzkich działań? Przecież przejście przez dziurę wymaga więcej wysiłku niż obejście płotu po ścieżce. Co zatem skłania ludzi do łamania sztachet? Pytanie to w filmie pozostaje otwarte. A Walentyna, zapytana, dlaczego stale naprawia płot, odpowiada, że po to, aby był cały. I ma nadzieję, że wszyscy nauczą się kiedyś chodzić po ścieżkach, jakie przystoją człowiekowi. W uporze Walentyny, w jej naiwnej, ale głębokiej wierze w człowieka, w możliwości jego doskonalenia jest coś wzruszającego, co po obejrzeniu tego smutnego filmu pozwala na refleksję, że jako ludzie nie jesteśmy jednak bez szans.

JERZY SCHÖNBORN



Fot. Ciné Revue

Brigitte Fossey

Jako pięcioletnia dziewczynka wystąpiła w głośnym filmie René Clémenta „Zakazane zabawy". Od tamtego filmu upłynęło wiele czasu. Brigitte Fossey ma na swoim aktorskim koncie około trzydziestu filmów, wiele sztuk i seriali telewizyjnych. Niedawno oglądaliśmy ją w „Paniach na Mogadorze", wyświetlanych w naszej TV. Ostatnio wystąpiła w amerykańskim filmie „Enigma", zrealizowanym przez Jeannota Szwarca we Francji. Partnerem francuskiej aktorki jest Martin Sheen, bohater „Czasu Apokalipsy" Coppoli.

Fakty

Rainer Werner Fassbinder realizuje film „Zimowy song". Odłożył na półki projekt filmu „Kokaina", ponieważ – jak twierdzi – nie ukończył jeszcze swoich rozrachunków z tematyką wojenną. „Zimowy song" dopełni trylogię, w skład której wchodzą już „Lili Marleen" i „Lola".

*

Współczesna tematyka obyczajowa jest stałą pozycją kina radzieckiego i od takich właśnie filmów chętnie rozpoczynają samodzielną twórczość młodzi realizatorzy. Nowe, warte odnotowania nazwisko to Władimir Łaptiew: jego film „Na cudzej uroczystości" zwrócił uwagę subtelnym potraktowaniem wątku młodziutkiej dziewczyny, która poczuła się osierocona po nieoczekiwanym, powtórnym zamążpójściu matki. Treścią filmu są dzieje jej wakacyjnej podróży na Południe – podróży w świat dorosłych.

*

Tragiczna śmierć amerykańskiej aktorki Natalie Wood jesienią ubiegłego roku przerwała realizację filmu „Burza mózgów" (Brainstorm), chociaż do ukończenia zabrakło tylko kilku scen. Producenci Metro Goldwyn Mayer-United Artist zażądali od słynnej firmy ubezpieczeniowej Lloyda odszkodowania w wysokości 12 i pół miliona dolarów. W rezultacie sporu reżyser Douglas Trumbull dokonał zmian w scenariuszu. Realizacja jest kontynuowana, a firma ubezpieczeniowa zainwestowała w nową wersję 3 miliony dolarów otrzymując poważny udział w zyskach z dystrybucji.

*

W związku z obchodami 500 rocznicy urodzin Marcina Lutra DEFA przygotowuje wieloczęściowy film telewizyjny według scenariusza Hansa Kohlusa i w reżyserii Kurta Vetha. Postać Lutra odtwarza Ulrich Thein.

*

Na ekrany bułgarskich kin wejdzie w 1982 roku 165 nowych filmów, w tym dwadzieścia rodzimej produkcji.

Marina K

T

Boris
giem, u
dziecki
tujemy
runkach

Wyda
wyróżn
z nich
presji".
Do że
nalność
łego pt
Osyka,
scynow
wieścia
ność zb
zotyka,
graficzn
z Azji
Ali Cha
również
serią, E
do nieba
nić jesz
dze, któ
całego
tragedia
epickie
tycznego
„Drzew

Drugi
literack
ślenia k
kszą wa
Słusznie
tami so
literatur
giej Gie

Kartka z Hollywood

W rękach kobiet

O tym, że aktorzy coraz częściej są producentami własnych filmów, wiadomo już od dawna. Ale przypadek Jacqueline Bisset i Candice Bergen jest bardzo szczególny: oto dwie gwiazdy wzięły w swoje ręce sprawy związane z produkcją, która jest czymś więcej niż tylko „wehikułem gwiazd". Mowa o filmie „Bogate i sławne" (Rich and Famous), komedii inteligentnej, dowcipnej i mądrej. Komedii o dwóch przyjaciółkach, które osiągnęły sławę jako pisarki i rywalizowały ze sobą, aby zrozumieć wreszcie, że przyjaźń jest największą wartością ich życia. Trudno o ciekawsze role kobiece. Jak się zdaje, „męskie kino", które rozpoczął niegdyś duet Redford-Newman w filmie „Żądło", wychodzi już z mody. Widownia znowu pragnie widzieć na ekranie piękne i atrakcyjne kobiety. Jacqueline Bisset i Candice Bergen powierzyły reżyserię George Cukorowi, weteranowi hollywoodzkiemu, działającemu w kinie już od roku 1918. Nazywa się go „reżyserem kobiet", bo w jego filmach grały największe sławy ekranu: Greta Garbo, Katharine Hepburn, Bette Davis, Ingrid Bergman, Judy Garland, Audrey Hepburn, Jane Fonda, Ava Gardner, Elizabeth Taylor... Sędziwy reżyser nadal jest pełen wigoru. Dziś, w dobie, gdy nie mówi się już o „teorii autorskiej" przyznającej reżyserowi wyłączne autorstwo filmu, udowadnia, że indywidualność reżysera jest jednak wciąż najważniejsza. „Bogate i piękne" to utwór naznaczony jego charakterem pisma.

Na konferencji prasowej poprzedzającej premierę zanotowałam wypowiedzi aktorek:

BISSET: Muszę powiedzieć, że czułyśmy się zaszczycone pracą z Cukorem. Gdybym miała określić istotę jego stylu, powiedziałabym, że przywiązuje większą niż inni wagę do rytmu. Nieustannie narzucał nam tempo...

BERGEN: Ponieważ jest to film o współzawodnictwie kobiet, pytano nas często, czy rywalizujemy ze sobą na planie. Myślę, że było zupełnie inaczej. Osobiście wiele nauczyłam się od Jackie (Bisset). Przede wszystkim doskonale się bawiłyśmy... Ale to prawda, że podjęłyśmy się tej realizacji, ponieważ nasze dotychczasowe kariery nie przebiegały tak, jak chciałyśmy. Coraz mniej interesujących ról, takich, w których można ukazać coś ze swej osobowości, a nie być tylko dekoracyjnym manekinem.

BISSET: Ale to nie znaczy, że w przyszłości mamy zamiar ograniczać się tylko do projektów tego rodzaju – to znaczy pochodzących od nas. Jeśli otrzymam dobrą rolę u dobrego reżysera, będę najszczęśliwsza.

BERGEN: Cukor jest reżyserem bardzo wymagającym i chyba nie zawsze był ze mnie zadowolony. Praca nad filmem jest procesem twórczym – a to zakłada spory. Ważny jest wynik ostateczny. Po raz pierwszy zetknęłam się z Cukorem przed piętnastu laty i na zawsze zapamiętałam to, co powiedział mi o aktorstwie – o potrzebie uduchowienia, energii i rezygnacji z egoizmu. Nie było to łatwe...

BISSET: Chcę osobiście przedstawić film w Europie. Konieczny jest żywy związek z widownią. Czasem wydaje mi się, że nie dorastam do oczekiwań publiczności, i to mnie przygnębia... Świadomość rozczarowania jest dla aktora najcięższym przeżyciem. Tym razem jednak jest inaczej. Czułam się zmęczona, teraz rozsadza mnie energia. Odczuwam to jako nagrodę za swój – nasz – wysiłek...

BERGEN: To, że naszym reżyserem był Cukor, wyszło na korzyść filmowi także pod innym względem: w scenach rozgrywających się w nowojorskim światku literackim wzięło udział

Nasza korespondentka w towarzystwie Candice Bergen i Jacqueline Bisset

Marina Karczwadze i Ramaz Georgobiani w filmie „Cierpkie wino" Otara Joselianiego

Trzy szkoły

Boris Runin jest cenionym krytykiem i filmologiem, uważnym obserwatorem przemian kina radzieckiego. Z artykułu w „Sowietskim Filmie" cytujemy jego interesujące uwagi o aktualnych kierunkach w tym kinie:

Wydaje mi się, że w dzisiejszym kinie radzieckim wyróżnić można trzy nurty stylistyczne. Pierwszy z nich należałoby roboczo określić jako „kino ekspresji". Pionierem tego kierunku jest Aleksander Dowżenko, wielu reżyserów przejęło jego emocjonalność i powagę. Choćby Jurij Iljenko, autor „Białego ptaka z czarnym znamieniem", czy Leonid Osyka, twórca „Kamiennego krzyża". Obaj zafascynowani są barwnością folkloru, ludowymi opowieściami i legendami, a gwałtowna emocjonalność zbliża ich filmy do melodramatu. Barwna egzotyka, gorące namiętności i bogate szczegóły etnograficzne wyraźne są także w filmach reżyserów z Azji Środkowej, takich jak Bułat Mansurow czy Ali Chamrajew. Do tej samej kategorii zaliczam również mołdawskiego poetę, który zajął się reżyserią, Emila Lotianu, autora filmu „Tabor wędruje do nieba". Z wielu innych nazwisk pragnę wymienić jeszcze gruzińskiego twórcę Czengiza Abuładze, który śmiało zająć mógłby miejsce przywódcy całego kierunku. Interesuje go nie melodramat, ale tragedia naznaczona metafizyką. Jego powolne, epickie i wysoce stylizowane filmy pełne są dramatycznego napięcia. Najlepszym przykładem – „Drzewo pragnień".

Drugi kierunek skłonny byłbym nazwać „kinem literackim". Jego twórcy przestrzegają logiki myślenia kategoriami literackimi, przywiązują większą wagę do słowa niż do wizualnego wyrazu. Słusznie wskazuje się na ich zainteresowanie tematami socjologicznymi, na analogię z realistyczną literaturą. Wiodącą rolę spełnia w tej szkole Siergiej Gierasimow. Film jest dla niego „żywą literaturą", „oddycha literaturą". Gierasimow i pokrewni mu twórcy chętnie adaptują powieści i dochowują wierności pierwowzorom. Sława Siergieja Bondarczuka opiera się właśnie na takiej „wizualizacji" dzieł wielkich pisarzy – Szołochowa, Lwa Tołstoja, Czechowa. Ale nie chodzi tylko o ekranizacje klasyków. Stanisław Rostocki, Jewgienij Matwiejew i Igor Tałankin sięgają do pisarzy współczesnych, a ich filmy odbijają przemiany dzisiejszej prozy. I nie znaczy to również, że jest to kino pozbawione samodzielności. Wśród filmów literackich znaleźć można sporo przykładów czysto kinowej narracji. W ramach tego kierunku wytworzył się specyficzny model twórczej współpracy między reżyserem i scenarzystą, który jest współautorem filmu. Przykładem – twórczość Jewgienija Gabriłowicza i Julija Rajzmana, poczynając od „Maszeńki" aż po „Dziwną kobietę". Kino literackie słusznie szczyci się szerokim oddźwiękiem, czystą i prostą kompozycją, techniczną pewnością.

Natomiast oglądając filmy twórcy takiego, jak gruziński reżyser Otar Joseliani, ma się wrażenie bezpośredniego uczestnictwa w życiu – w życiu podpatrywanym ukrytą kamerą. Podobny autentyzm bije z filmów leningradzkiego reżysera Aleksieja Germana, twórcy „Dwudziestu dni bez wojny". Dokumentalną surowość prezentuje estoński reżyser Olav Neuland w swym „Gnieździe na wietrze". Jest to kino nacechowane wiernością wobec miejsca i czasu, wobec szczegółu, a dokładna obserwacja codzienności odkrywa ukryte konflikty i dramaty. Ten styl pociąga zwłaszcza młodych reżyserów.

Kino ekspresyjne oddało się w służbę poezji, kino literackie – narracji. Hasłem kina faktograficznego jest dokumentalizm. Wyróżniając te trzy kierunki nie wyczerpuję całego bogactwa estetycznego i myślowego kina radzieckiego. Wskazuję jednak na podstawowe dziś trendy.

rywalizu-
zupełnie
się od Jac-
konale się
łyśmy się
hczasowe
ciałyśmy.
ch, w któ-
obowości,
inem.
rzyszłości
projektów
ch od nas.
reżysera,

zo wyma-
nie zado-
sem twór-
est wynik
n się z Cu-
sze zapa-
torstwie –
ezygnacji

film w Eu-
z widow-
rastam do
ygnębi...
ktora naj-
ednak jest
rozsadza
agrodę za

był Cukor,
od innym
h się w no-
ęło udział

sporo znakomitości – w hołdzie dla reżysera. Wszyscy wyrazili natychmiast zgodę.

BISSET: Pytano mnie, czy mam zamiar sama reżyserować. Nie, tak wysoko moje ambicje nie sięgną. Ale pozycja producenta nadal wydaje mi się kusząca. Otrzymałam ciekawy scenariusz, chcę sama go przepracować... Wcale nie w duchu kobiecym. Mówi się, że zrealizowałyśmy film jako wyzwanie dla mężczyzn. To nieprawda. Jest to opowieść o przyjaźni dwóch kobiet. Nie sądzę jednak, aby role męskie były mniej ciekawe.

BERGEN: Realizacja wymagała od wszystkich profesjonalizmu. Nie było miejsca na żaden „kobiecy szownizm". Muszę powiedzieć, że praca w takich warunkach przyniosła mi szczególną satysfakcję, bo często zastanawiałam się nad sensem kariery aktorskiej. Zaczynałam jako fotoreporterka, nadal piszę – aktorstwo wydawało się początkowo tylko epizodem.

BISSET: Na ekranie przybywa nam lat, stajemy się mądrzejsze. Mam wrażenie, że można nauczyć się czegoś istotnego z roli, którą gra się w filmie, że jest to doświadczenie, które należy wykorzystać w życiu...

Konferencja dobiega końca. Jeszcze tylko parę zdjęć z bohaterami spotkania. Jedno dla Czytelników z Polski. Z „Filmem".

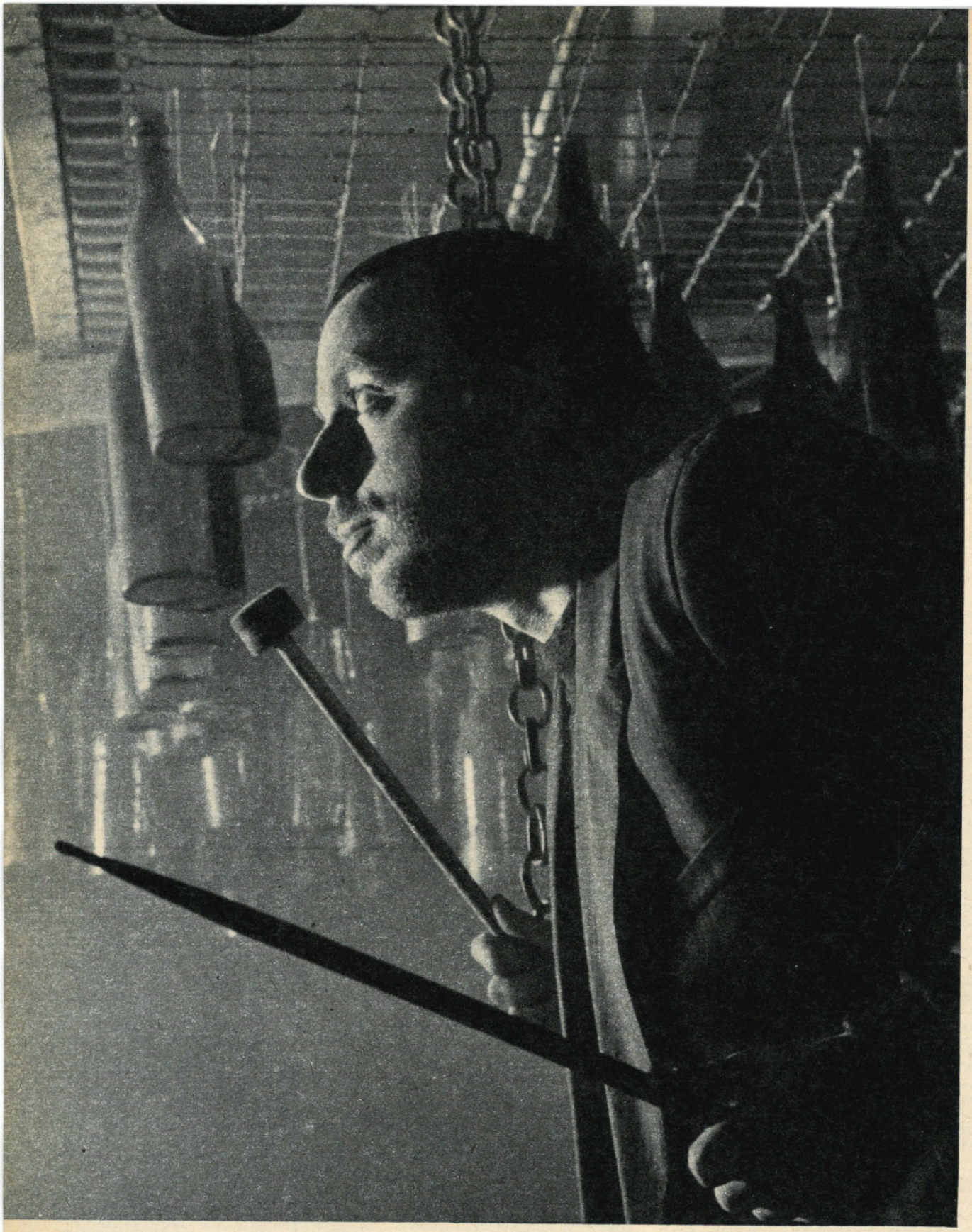
LEILA SORELL

Candice Bergen i Jacqueline Bisset w filmie „Bogate i sławne" Fot. MGM

Fot. Stern

Brigitte Bardot

Od kilku lat nie pojawia się na dużym ani na małym ekranie. Niemal cały swój czas poświęca kampanii na rzecz ochrony zwierząt. „Ocalcie umęczone zwierzęta" – oto hasło akcji rozpoczętej przez nią przed sześciu laty, która zdobyła sobie wielkie poparcie francuskiej i belgijskiej opinii publicznej. Sama BB spotyka się zaś z ministrami rządu francuskiego i belgijskiego, aby skruszyć mur obojętności i martwych przepisów, zdziałać jak najwięcej dla swej akcji.



Franciszek Muła

Maria Zydorek

ARTYSTA NA STRYCHU...

O realizacji filmu „Przeklęta ziemia" RYSZARDA CZEKAŁY

Dramatyczna postać sam na sam ze swoją muzyką. W mgle teatralnego dymu znikło brudne, zaniedbane poddasze. Dźwięczą zawieszone nad głowami słuchaczy setki butelek. Słychać szelest, pomruki, akordy jednostajnych dźwięków, nagle jakby ptasią piosenkę. Rośnie gwałtowny łoskot, huk, dudnienie. Stara telefoniczna centralka udaje prymitywny syntetyzator. Kotły do gotowania bielizny, żeliwna wanna, tara do prania, wirówka do robienia masła nie są jednak atrapami.

Muzyk z rozmachem uderza w wielkie łuski artyleryjskich pocisków, do balii wrzuca wiadro, wali w dziecinne cymbałki. Wprawia w ruch żelazne siatki ze starych łóżek zawieszone pod sufitem. Dźwięczą przymocowane do nich butelki.

Przez malutkie okienko strychu wpada trochę światła, ledwie widać drugiego muzyka pochylonego nad wielką korbą starego potężnego magla. Na kanapie pod ścianą siedzi dziewczyna. Ubrana uroczyście, jakby przyszła na koncert. Nie patrzy na tłumek gości zaproszonych na pierwszy, publiczny występ Pawła. Śledzi jego walkę z „instrumentami", z samym sobą.

Milkną ostatnie dźwięki. Profesorowie PWSM, kilku asystentów, grupa studentów i paru sąsiadów, których przygnała tu ciekawość, stoją w milczeniu.

– Proszę coś mówić, wymieniać uwagi – woła reżyser. Słychać:

– To jest nawet interesujące...

– Pomysł, ale jeszcze nie wizja, do tego daleko...

– Bardzo ilustracyjne, nie ma formatu...

– Owszem, tylko tyle...

– Jednak zbyt prowincjonalne...

– Nad czym my się zastanawiamy? Panowie!

– No właśnie...

– Gdzie kompozycja? Podstawowa sprawa!... Nie ma!

– Powiedzmy szczerze: muzyczna grafomania.

– Sugestywne. To już jakaś wartość.

– Tani ekspresjonizm. Ponure, mroczne...

– Ba... to jest niebezpieczne. Młody człowiek...

– I zaczyna w ten sposób. Nie, nie, jestem przeciwna... Dziekan podchodzi do Pawła:

– No, panie Socha, dziękujemy. Dlaczego pan milczy? Niech pan coś powie, nic pan nie mówi. Ci, co milczą, przegrywają. Trzeba się bronić, głowa do góry... (podaje mu dłoń): No, do widzenia. Jak zajmiemy stanowisko, poinformujemy pana. Niech pan doskonali swój warsztat, to bardzo interesujące, już mówiłem...

Tak według scenopisu autorskiego filmu „Przeklęta ziemia" Ryszarda Czekały dziekan skomentuje koncert na poddaszu. Reżyser bliski jest tematyce, która choć obecna w tzw. nurcie wiejskim polskiej literatury współczesnej, rzadziej przenikała na ekran. Bohaterowie filmu – dwaj młodzi muzycy z chłopskim rodowodem – chcą być wierni samym sobie i tradycji, która ich ukształtowała. Jeden z nich poddaje się jednak okolicznościom. Rezygnuje z muzycznej kariery, choć dano mu szansę studiowania w PWSM pod kierunkiem uznanych pedagogów. W pierwszej scenie filmu zobaczymy go, jak przygrywa w czasie

Maria Zydorek i Franciszek Muła

dansingu w nocnym lokalu. Kim był, kim się stanie? Na to pytanie spróbuje reżyser odpowiedzieć pokazując na ekranie obrazy – wspomnienia Jana. Najpierw liryczna opowieść o dzieciństwie spędzonym na wsi, gdzie ślepy organista jest prawie biblijnym prorokiem. Projekcja przeżyć związanych z miastem, choć pozostaje tą samą, trochę senną narracją, przynosi coraz więcej dramatycznych spięć. Opowieść o mieście jest już historią o przyjacielu, o innym muzyku – Pawle, który pozostał wierny własnej wrażliwości, a za swój brak pokory i nieprzystosowanie zapłacił najwyższą cenę. Inspiracją do szalonego koncertu na poddaszu był – jak mówi Paweł – „świat dźwięków, wśród których wyrosłem i które są dla mnie jedyną muzyką, jaka mnie otaczała od urodzenia... sapanie ojca, jęk matki, zgrzyt pługa, szmer deszczu, łopot strachа na wróble... monotonia i pospolitość. Nawet kościół w naszej wsi był głuchy, nie miał organów".

Profesorowie o akademickich gustach nie przyjęli z entuzjazmem „muzyki konkretnej" swojego studenta. Jak to zwykle w takich sytuacjach bywa, zbuntowanego muzyka spotykają szykany. Konflikt jest poważniejszy niż różnice upodobań. „Przeklęta ziemia" ma być dramatem człowieka bezradnego wobec fałszu, człowieka, który nie potrafi w sobie samym znaleźć dostatecznie silnego oparcia.

IWONA OPOCZYŃSKA
Zdjęcia:
MARIUSZ CZUŁCZYŃSKI

PRZEKLĘTA ZIEMIA. Reżyseruje na podstawie własnego scenariusza Ryszard Czekała. Występują: Jan Jurewicz (Jan), Franciszek Muła (Paweł), Maria Zydorek, Leon Niemczyk, Anna Milewska, Tomasz Zaliwski, Zdzisław Kozień, Zdzisława Młodnicka, Paweł Paradowski, Józef Pieracki. Operatorem jest Stefan Pindelski, scenografem Jerzy Śnieżawski, produkcją kieruje Jerzy Bugajski. Muzykę napisał Marek Wilczyński. Film powstaje w zespole „Aneks".

Co się dzieje z kinem japońskim? Na naszych ekranach oglądamy film Akiry Kurosawy „Sobowtór", który przypomina najlepsze tradycje japońskiej sztuki filmowej. Ale to dzieło wyjątkowe, film twórcy uważanego za klasyka. W komercyjnej produkcji pozostało niewielu reżyserów ze starej gwardii. Przedstawiamy jednego z nich.

Droga na szczyt góry

Shohei Imamura

Shohei Imamura znany jest u nas z filmu „Kobieta owad" z roku 1963. Działa w kinie od końca lat pięćdziesiątych, sławę zdobył gwałtownym filmem „Wieprze i pancerniki" (1961), a swą pozycję potwierdził satyryczną komedią „Pornograf: wstęp do antropologii" (1966) oraz „Historią powojennej Japonii opowiedzianą przez dziewczynę z baru" (1970). Oto fragmenty wywiadu z reżyserem z australijskiego pisma „Cinema Papers":

● Pracuje pan nad kolejną ekranizacją książki Shichiro Fukuzawy „Ballada z Narayamy", którą filmował już Keisuke Kinoshita. Dlaczego taki temat?

– Akcja powieści rozgrywa się przed wiekiem i nie mam zamiaru jej uwspółcześniać. Ale wydaje mi się, że ma mnóstwo odniesień do współczesności. Osiągnęliśmy stan, w którym odczuwa się przeludnienie, i w wielu miejscach ziemskiego globu panuje głód. W tej opowieści akcja toczy się w małej wiosce: stu ludzi może się wyżywić, ale dla sto pierwszej osoby żywności już brakuje. Mieszkańcy proszą tę właśnie „nadliczbową" osobę, aby odeszła. Jest to stara kobieta. Przyjmuje swój los z rezygnacją. Odchodzi w góry, odprowadzona przez syna, aby umrzeć. Chce umrzeć szybko – dla dobra wioskowej społeczności. Ale śmierć nie nadchodzi, więc kobieta wstydzi się. O tym właśnie jest mój film. Chcę również pokazać mądrość starych ludzi. W dzisiejszych czasach, wydaje się, nikt jej nie potrzebuje. Nie pokazuje się starych, mądrych ludzi w telewizji.

● Japonia upodabnia się do Zachodu – należy do „atomowej rodziny"...

– Tak, ale to nie rozwiązuje problemów. Dzisiaj nasze szpitale zamieniają się w „obasuteyama" (góry, w których starzy ludzie pozostawiani są śmierci).

● Czy temat filmu dotyczy także stosunków religijnych?

– Nie jestem wcale taki pewny, czy my, Japończycy, mamy w sobie poczucie wiary. Nie nazwałbym tego religią. Czcimy naturę i czcimy przodków, ale to bardzo prymitywny stopień religijności. W Japonii głosi się buddyzm i chrześcijaństwo, nie sądzę jednak, aby większość społeczeństwa rzeczywiście odczuwała związek z tymi wyznaniami. Wykorzystuje się rytuały – przy ślubach i pogrzebach. Nie mógłbym jednak powiedzieć, że Japończycy są niewierzący. Po prostu wystarcza nam ten kierunek, który związany jest z naturą.

● Ale poruszył pan temat religijny w filmie „Zemsta jest moją"...

– Tak, ukazałem konflikt między ojcem i synem na tle stosunku do chrześcijaństwa, które przybyło do Japonii przed czterystu laty. Zostało jednak w określony sposób przystosowane do mentalności japońskiej, przyjęło formy zaczerpnięte z buddyzmu. Bardzo bym się zastanawiał, czy japońską „kirishitan" można nazwać chrześcijaństwem we właściwym rozumieniu tego słowa.

● W swoich filmach ukazuje pan często kobiety, które wydają się silne, ale jakby nie zdawały sobie sprawy ze swej sytuacji społecznej...

– Japonki są silne. Odwołam się do przykładu Edo. Jest to miasto zbudowane przez mężczyzn, w okresie feudalnym kobiet było tam niewiele, w dodatku wszystkie ubogie, nie mogły liczyć na małżeństwo. A jednak potrafiły zachować swoistą niezależność. Ale jest to siła biologiczna, nie – świadomość. Po wojnie, jak mi się wydaje, kobiety japońskie próbowały zrozumieć coś ze swej sytuacji społecznej, niewiele jednak to zmieniło. W najstarszej tradycji japońskiej jest nakaz szacunku dla kobiety – matki wychowującej dzieci. W jakiś prymitywny sposób kobieta jest obiektem czci na równi z siłami natury.

● Zrobił pan dokument „Karayukisan: życie prostytutki"...

– Zajęło mi to miesiąc. Rozmawiałem z moją bohaterką, starą kobietą, tylko w przeddzień zdjęć, żeby zachować świeżość tematu. Zdawałem sobie sprawę z ograniczeń dokumentu. W końcu można było pokazać tylko drobny fragment jej życia. Nie chciałem niczego udawać: to jest film o filmie, druga kamera ukazuje realizację i wyjaśnia, dlaczego ta kobieta zachowuje się tak, a nie inaczej. Tylko w ten sposób osiąga się jakąś prawdę.

● Co pan sądzi o przyszłości kina japońskiego?

– Przyglądam się młodym reżyserom. Najwięcej wiary pokładam w tych, którzy nie próbują robić „nowego kina". I nie wierzę w wielkie produkcje. Realizator musi mieć coś do powiedzenia, a nadmiar środków zaciemnia przekaz. Prowadzę szkołę, której studenci robią filmy, ale nie wydajemy zbyt dużo pieniędzy. Trzeba być oszczędnym i robić to, co się chce: taka postawa wydaje mi się najwłaściwsza.

„Kobieta owad"

Z ULICY DO KINA

Święty brud (5)

Czas najwyższy, aby zdradzić, skąd się wziął ten „święty brud" w tytule, gdyż powoli zbliżam się do końca moich peregrynacji paryskich. W Centrum Sztuki im. Pompidou, opisywanym już wielokrotnie jako zjawisko kontrowersyjne (prawdopodobnie ze względu na swój gigantyczny rozmiar – wystarczy powiedzieć, że powierzchnia użytkowa wynosi 7000 m² i gmaszysko w istocie przypomina z zewnątrz fragment jakiejś rafinerii przemysłowej), na parterze, mieści się „Le Crocrodrome", hałaśliwy potwór składający się z niezliczonych części metalowych. W jego brzuchu urządzono wystawkę o nazwie Musée Sentimental. Czego tam nie ma! Tubki po farbach Matisse'a, pędzle Picabii, okulary Duchampa, kapelusz Magritte'a, kostium Buffalo Billa, kapelusz spacerowy słynnej Mistinguette, gwiazdy paryskich musichalli, palec – „triggerfinger" – mordercy Nordlunda, który zabił pięć osób na parowcu „Prins Carl" i był ostatnim zgilotynowanym przestępcą w Szwecji 10 grudnia 1900 r. Ponadto włosy Victora Hugo, skrzypce Ingresa, 4,5-centymetrowy plastykowy nos Donalda Sutherlanda, puszek do pudru, którego używał w Katmandu Paul McCartney, ortopedyczny but Talleyranda – podobno świnia odgryzła mu stopę, lalki Balzaka, liście z drzewa, pod którym Lamartine napisał był „Jocelyn", i wiele innych wzruszających przedmiotów, jak gdyby wyjętych ze sklepu ze starzyzną, ale zarazem stanowiących dowód na istnienie rzeczywistości materialnej, rozproszonej, ułamkowej, choć ściśle związanej z podłożem kulturalnym.

Mnie szczególnie zainteresowały rzeczy należące do Arthura Rimbauda. Niemiłosiernie zharatana walizka oraz madras – coś w rodzaju śmiertelnej koszuli – który nosił w marsylskim szpitalu. Obok widniały słowa hagiografa Rimbauda, Paterne Berrichona: „To jest święty brud i nigdy nie należy oddawać go do prania". Przypomniałem sobie słowa belgijskiego poety Roberta Goffina, który w szkicu o autorze „Iluminacji" napisał: „Można się zbliżyć do Rimbauda, ale niepodobna go dotknąć".

Cała moja przygoda z Paryżem miała ową dwustopniową zażyłość, niepełną, ograniczoną mentalną czy osobową inklinacją spóźnionego „turysty". Nawet kiedy stałem na du Ravignan, przed kamienicą pod numerem 7, w której mieszkał i tworzył poeta Max Jacob, a gdzie teraz, na dole, mieści się sklep z mrożonkami, jakieś nie przystające do niczego „Comestibles".

Nawet kiedy spacerowałem po rue Cortot, szukając śladów Modiglianiego i „bandy" Picassa z „Lapin Agile". Tędy właśnie koledzy nieśli pijanego Utrilla do domu jego matki Suzanne Valadon i Modi podtrzymywał mu głowę. Teraz to senna uliczka z zaparkowanymi gęsto samochodami, nic więcej.

Nawet kiedy siedziałem w kinie „Balzac", wraz z Elżbietą, na „Imperium zmysłów" Nagisa Oshimy, w sali z rzędami krzeseł łagodnie wspinającymi się ku górze. To nie był film nadający się w sam raz na randkę z dziewczyną, której ma się wiele do powiedzenia. Jakże pragnąłem w tej chwili znaleźć się w kinie „Syrena" na „Cesarskim piekarzu" – zresztą w tamtych czasach tytuł nie odgrywał większego znaczenia, chodziło się do kina, a nie na film – i trzymać za rękę koleżankę z sąsiedniego podwórka. To, co się działo na ekranie kina „Balzac", nie sprzyjało ukradkowym dotykom. W absolutnej ciszy i skupieniu, której nie przerwał nawet w środku seansu wymarsz karnej grupy japońskich turystów do szaletu i powrót po kilku minutach, toczył się dramat miłości i pożądania ukazany z kliniczną dokładnością.

I nawet jeśli tak zwana japońska specyfika nakazuje, żeby z uwagą śledzić powolny tok obrazów, pełnych nie kończących się orgazmów, to zawartość treściowa tej kawalkady figuralnego seksu jest od początku do końca przejrzysta – istnieją nie tylko granice fizycznego spełnienia, które wyznacza śmierć. Albo może inaczej: śmierć właśnie uwalnia kochanków od udręki przekraczania tych granic. Istnieje także psychiczna niemożliwość poznania motywów, które zawsze przybierają postać demona. „Imperium zmysłów" to film zawstydzający, nie dlatego, że odziera akt fizyczny z tajemnicy, ale dlatego, że bezlitośnie przypomina o podziale ról. To film o mężczyznach. Końcowy efekt kastracji jest tylko konsekwencją męskiej, „demonicznej" natury.

Z tą przejrzystością to pewnie przesada. Po prostu, jak zwykle, BANANAS – CARAVANAS, czyli przyzwolenie i dystans. To wszystko razem wzięte: Paryż, mitologia, święty brud, film, problem artystycznej wzniosłości i poniżenia, wdzięk sentymentalny. I w tym wszystkim moja mała historia: chęć obejrzenia jakiejś komedii, której początek ujrzałem w metrze – siwy, zarośnięty clochard, siedzący pod olbrzymią planszą reklamową filmu „Orca" z Bo Derek, obcinał sobie nożyczkami paznokcie u nóg. I ja próbujący mu przekazać przepis na słynny cocktail Mańka Pszczoły z Powiśla (1/3 denaturatu, 1/3 salicylu, 1/3 brzozowej). Kręcił głową i wciąż powtarzał: „Proszę nie zwracać na mnie uwagi. Ja jestem z innego świata".

JERZY GÓRZAŃSKI

Nurt partyzancki – tak mocno eksploatowany w kinie jugosłowiańskim – nadal jest dlań znamienny. Podtrzymuje go idea ciągłości losów współczesnej Jugosławii, ciągłości, którą symbolizował marszałek Tito (a która, wedle niektórych komentatorów tamtejszego życia politycznego, jest cokolwiek nadwerężona, by nie rzec, zagrożona), z drugiej zaś strony – ekranowa atrakcyjność. Dużym powodzeniem cieszyła się np. seria telewizyjna o przygodach grupy partyzantów podczas Wojny Wyzwoleńczej, w której główną rolę wieśniaka stającego się trochę niechcący bohaterem, gra popularny aktor Miodrag Krivokapić. Odpryskiem tej serii jest fabularny film Berislava Makarovicia „Poradź sobie, towarzyszu". Prosty chorwacki drwal, zaplątany przypadkowo w partyzancką epopeję, początkowo łatwowierny i nieporadny, prezentuje przy tym jednak niezwykłą witalność, odwagę i dumę, niejako wbrew sobie zostając bohaterem. Przez takich ludzi, będących „solą tej ziemi" – jakby mówi nam reżyser – dokonywało się „uczłowieczenie" tej walki. Zwraca się tu uwagę na wybór, motywacje psychologiczne partyzantów, gdyż zawsze w człowieku pozostaje jakaś „reszta", poza jego bojowym wcieleniem. Nacisk kładzie też Makarović na obyczajowość partyzancką, stosunki z ludnością cywilną; gdzieś niewątpliwie ukryta jest w tym obrazie tęsknota za prawdziwym państwem jednoczącym, za braterstwem, które cyrkuluje pośród zwykłego ludu. Przy tym wszystkim jednak dużo tu zwyczajnej pukaniny i harataniny, a filmowi brakuje oryginalności.

Podskórna idea filmu Micy Milosevicia „Berlin kaputt" jest podobna: tylko skupienie wysiłków, wspólnota działań może uratować naród. Oto kończy się wojna i młodzi, niedoświadczeni partyzanci wchodzą w pokojowe życie. Ale czas pokoju, zawiązywanie nowego życia też wymaga mobilizacji; dni wyzwolenia, zbratania mają swoje godziny romantyczne, ale i dramatyczne. Jeden z dzielnych wojowników w te dni pożegnać się musi z życiem; jego przyjaciele wpadają w wir politycznych konfliktów, ścierają się bowiem postawy i racje, bynajmniej nie ograniczając się tylko do dyskusji. Dojrzewanie eks-żołnierzy dokonuje się pod ciśnieniem ofiar, rewolucja jest surowa, potrzebuje czystości, idealizmu pożenionego z ascetyzmem i determinacją. Napór tych wymogów na psychikę młodych ludzi, którym wojna zapewniła awans – jeden z nich zostaje wojennym komendantem miasteczka – okazuje się niszczący. I tu w męskim temacie partyzanckim pojawiają się kobiety. Młody komendant, który w czasie wojny miał do czynienia z sytuacjami jednoznacznymi, przegrywa z dwuznacznością pokojowego życia. Skorumpowany przez kobiety, postawiony przed sądem wojennym, sam siebie osądza. Tak nowe życie pochłania swoje pierwsze ofiary; życie ma bowiem swoje prawa, a kobiety wciąż krążą jako pokusa. Jakkolwiek groteskowo to brzmi – i podobnie groteskowo wygląda w filmie – Miloseviciowi udało się podchwycić szczególną atmosferę „pierwszych dni" po wojnie, choć film gubią tęsknoty do efekciarstwa, od których nie są wolne i inne filmy jugosłowiańskie.

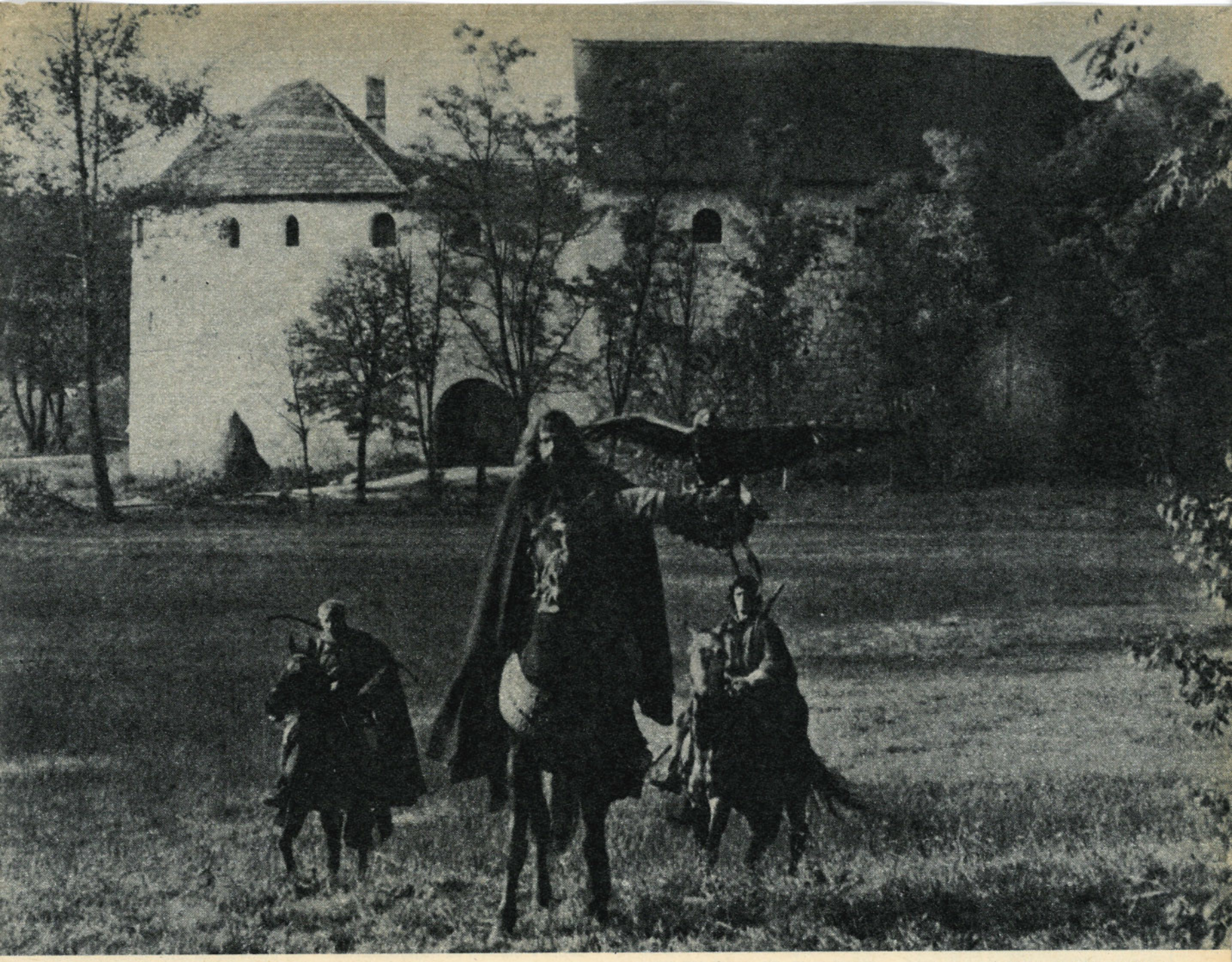
Notabene kwestia nieprzystosowania eks-żołnierzy do życia w pokoju to również temat filmu „Bohater" Nenada Dizdarevicia, opartego na kanwie prozy Ivo Andricia. Jest połowa XVIII w., imperium otomańskie chyli się ku upadkowi, nasz bohater traktuje czas pokoju jako chwilową przerwę między wojnami. Folklorystyczne zacięcie, muzułmańskie zwyczaje, roztopione są w tzw. kinie bałkańskim – cokolwiek hieratycznym, spowolnionym w rytmie, a medium, poprzez które reżyser porozumiewa się z widownią, jest okrucieństwo.

Przejście od stanu wojny do pokoju nabiera tragicznych rysów w najciekawszym bodaj nowym filmie tamtejszym „Czerwony koń" 31-letniego Stole Popova. Jest to debiut fabularny głośnego, wielokrotnie nagradzanego, macedońskiego dokumentalisty (Oberhausen, Melbourne). Obrazuje on tragedię Greków i ich współtowarzyszy broni Macedończyków, walczących w komunistycznej armii, potem tułających się w radzieckim Uzbekistanie, poddanych surowym regułom stalinowskiej musztry i na koniec nie należących już do nikogo. Popov odważnie podnosi problem politycznego exodusu, analizuje postawy wśród uchodźców, ukazując rzecz całą zarówno w wymiarze tragedii jednostkowego bohatera, jak i całego narodu. Dramat ludzki jest tu rezultatem chaosu wojny – to jej zawikłane rozstrzygnięcia sprawiły, iż ludzie tracili wspólnotę, miotani – wbrew swej woli – przez wiary i kraje, do których nie potrafili się ani do końca przekonać, ani dostosować. Potem ziemia była już niczyja, dla nich zatruta obcością. Człowiek – i to jest los bohatera – do końca tęskni za swymi korzeniami, wreszcie po latach powraca w rodzinne strony, gdzie spotka już tylko obcość, strach i śmierć. Epicka opowieść Popova obrazuje dramat ludzkiej bezsiły, wyobcowania, zakończony unicestwieniem bohatera, który mimowiednie zaplątał się w sieć historycznych przeznaczeń, a nie potrafił ich rozpoznać. „Czerwony koń" porusza przy tym istotne problemy narodowościowe, ciągle żywe i jątrzące; mówi się tu wprost, iż w każdej sytuacji, nawet na przekór życiu, trzeba zachowywać i pielęgnować tożsamość narodową.

Ta kwestia zachowania tożsamości narodowej powraca w filmach jugosłowiańskich w różnych sytuacyjnych kontekstach. Jest to także problem stosunku do Zachodu i „zachodniego sposobu życia". Jugosławia – zawieszona jakby między dwoma systemami – podatna jest na wpływy mentalności zachodniej, co się w kinie objawia paradoksalnie. Z jednej strony widać u tamtejszych reżyserów fascynację „efekciarstwem" zachodniego kina komercyjnego, z drugiej zaś dokonuje się tu często refutacji „zachodniego materializmu", nieco na siłę. Klasyczny przykład kinowego efekciarstwa stanowi czwarty film Predraga Golubovicia „Czas pokoju w Paryżu", zrealizowany w koprodukcji francusko-jugosłowiańskiej (z Marią Schneider, Draganem Nikoliciem, Danielem Gelin, Alidą Valli, Rafem Vallone i Erlandem Josephsonem). Nad tym filmem, który mógłby nosić tytuł „Jugosłowianin w

KRZYSZTOF MĘTRAK

Medium:



„Sokół" Vatroslava Mimicy

Kilka refleksji nad filmem jugosłowiańskim

okrucieństwo

Paryżu", unosi się cień „Ostatniego tanga" Bertolucciego. W mieście, które nie utraciło swej poetyczności, młoda francuska rzeźbiarka i jugosłowiański macher telewizyjny żyją własną nadzieją miłosną, ale ich uczucie podlega zakłóceniom, gdyż natykają się na ślady wojny, a także z niepokojem obserwują narastanie fali przemocy i terroryzmu. Niby jest tu więc obraz Paryża, jak zawsze roztańczonego i gawroszowatego, ale podmywa wszystko niepokój – stan charakterystyczny dla współczesności, z jej rozchwianiem norm i wartości. W takim świecie łatwo o odradzanie się starych mitów, o tęsknotę za jednoznacznością sytuacji wojennych. Jednak psychoza wojny i strachu, naznaczająca środowisko Cyganów i obieżyświatów, ukazana jest nachalnie, z tandetną symboliką. Golubović atmosferę niepokoju i zarazem nostalgii za wojną ukazuje z taką tendencyjnością i przy pomocy tak wyszukanych – a zarazem tanich – efektów, że odwraca uwagę widza od całego problemu i pozostaje już tylko publiczności obserwacja folkloru paryskiego, podstarzałych aktorów francuskich i włoskich. Jednakże film jest charakterystyczny z zupełnie innego powodu. Otóż bohatera Jugosłowianina ten Zachód – pełen wyziewów, strachu i niepokoju – jednak jakoś kusi; swego rodzaju hedonizm paryski ma swoją siłę przyciągającą. Reżyser ukazuje miraże zachodniego stylu życia w sposób wyraźnie dwuznaczny. Niby to życie jest puste w środku, wydrążone z wartości, a jednak jakże pociągające. Golubović sam zastawia na siebie pułapkę, bo w gruncie rzeczy interesuje go – jak można mniemać – tylko jedno pytanie: czy możliwa jest kulturowa „trzecia droga", godząca odmienne systemy wierzeń i przekonań? U innych reżyserów wygląda to bardziej przejrzyście, ale też cokolwiek pokrętnie. W „Rytmie zbrodni" kobieta po 20 latach spędzonych w Szwajcarii konfrontuje zachodnie życie z wartościami sentymentalnymi, wyniesionymi z dzieciństwa. Tam – spełniają się materialne konieczności, tu, w miejscu urodzenia – lokują się uczucia. W „Szóstym biegu" charakterystyczny jest motyw nieudanej pogoni za Zachodem, którego doścignąć nie sposób. Stan ducha bohaterów jest taki, iż pociąga ich blichtr Zachodu, widzą, że u siebie wszystko jest trochę gorsze, małość ciąży i przygniata. Ale z tej świadomości, że doścignąć Zachodu nie sposób, rodzi się niespodziewanie poczucie wyższości. „To, co jest dla was dobre, dla nas nie jest" – mówi mechanik samochodowy do zachodnioniemieckiego turysty. Rozmowa dotyczy stosunku do pracy i Jugosłowianin twierdzi, że luz w życiu jest największą wartością, że poprzestanie na małym może dać zadowolenie, że to, co swojskie, jest lepsze niż to, co bogate i chełpiące się dostatkiem. Pokrętność tych uzasadnień jest widoczna gołym okiem i – podobnie jak w innych filmach – wyjawia się tu cokolwiek dwuznaczny stosunek do Zachodu, który kusi i mami, a jednak także odpycha i odtrąca. Jest to zjawisko zrozumiałe w kraju mającym na Zachodzie setki tysięcy gastarbeiterów, którzy wprawdzie podnoszą własny standard życia, ale zarazem doznają niekiedy bolesnych urazów na tle godności narodowej.

Z pozostałych filmów, które znamionują ucieczkę w odległą przeszłość, niewiele da się wyczytać poza tęsknotą za charyzmatycznym wodzem, bohaterem, któremu można zawierzyć, ponieważ spełnia on pomsty i obietnice. Niewątpliwie najciekawszym spośród nich jest „Sokół" Vatroslava Mimicy, który odniósł zresztą sukces w Jugosławii. Jest to opowieść o losach legendarnego bohatera serbskiego z XIV wieku, występującego przeciw obowiązującym prawom i zwyczajom w imię zasad ludzkich. Film ma konwencjonalną fabułę, ale jest pieczołowicie zainscenizowany i zawiera sceny wysmakowanego, widowiskowego okrucieństwa. Zresztą okrucieństwo jest tu wszechobecne: określa stosunki między ludźmi, tkwi w instytucjach i obyczajach, nawet w pewnym sensie chroni wspólnoty ludzkie. Podobnie rzecz wyglądała we wspomnianym już „Bohaterze". W filmie Zdravko Velimirovicia „Bożydar" – opowiadającym dzieje XIV-wiecznego zielarza-cudotwórcy – okrucieństwo nabiera cech niemal ceremonialnych. Jugosłowiańskie filmy historyczne nie dość, że wydają się dosyć puste, to jeszcze pławią się w okrucieństwie, co tylko można w jeden sposób wytłumaczyć: oto reżyserzy za wszelką cenę poszukują ostrości i dramatyczności tam, gdzie one są łatwiejsze do znalezienia, ponieważ nie mogą lub nie chcą dostrzec ich we współczesności.

Teresa Meneses

Francisca

Historia kina jest także historią przeoczeń i odkryć. Ziemią zapomnianą, ziemią obiecaną okazała się Portugalia, a jej wykwintnym darem – Manoel de Oliveira.

Wszystko układa się jak w dobrym filmie, z morałem i puentą. Znalazł się ktoś przenikliwy i bezstronny, był nim George Sadoul, który zwrócił uwagę na de Oliveirę i jakby wyciągnął go z prowincjonalnej głuszy portugalskiej. Potem wydarzenia potoczyły się wartko: w roku 1980 przegląd jego twórczości w Paryżu, w następnym – światowa premiera filmu „Francisca" w Cannes, na festiwalu, który dotychczas odtrącał go regularnie. W prasie posypały się artykuły i recenzje, widownia jednak nie dopisała i, o czym dalej, miała swoje powody. Manoel de Oliveira został więc odkryty, uznany, wszedł w pewnym sensie w krwiobieg kina, nie doczekał się jak na razie przychylności widowni. To paradoks pierwszy.

Drugim paradoksem jest treść artykułów i recenzji. Lekkim, prawie baletowym gestem zestawia się twórczość tego Portugalczyka z twórczością takich mistrzów przeszłości, jak Ozu lub Dreyer, albo kina nowszego, jak Renoir, Visconti, Buñuel, Bergman. Pojawiają się skrajne, przeciwstawne stwierdzenia-komplementy: „wielki klasyk" lub „zadziwiający awangardzista". Zapewne, lata milczenia i niedowidztwa krytycy rekompensują zbiorową ekstazą, z wyraźnym uszczerbkiem dla jasności sądu. Niezależnie jednak od upodobań estetycznych, pojmowania roli krytyki i działania czynników opiniotwórczych, filmy Manoela de Oliveiry są i wydarzeniem, i zjawiskiem.

Zacznijmy od początku, to znaczy od samego twórcy. Urodził się w Porto 18 grudnia 1908 roku, pochodzi z rodziny średnich przemysłowców, ojciec prowadził (potem on sam) fabrykę obuwia. Jego żona należy do innej, równie eksponowanej klasy społecznej, do ziemiaństwa. Tak więc w wymiarze rodzinnym, socjologicznym i tradycji kulturowych przynależy do elity portugalskiej.

Od roku 1931 imał się filmu, jak najbardziej amatorsko – kupił kamerę, zorganizował sobie własne atelier, kręcił przede wszystkim dokumenty. W tej okoliczności kryje się ważny element jego twórczości, mianowicie amatorstwo, ale w dobrym rozumieniu, jako fascynacja kinem, zarazem bezinteresowność. To produkcyjne, ale nie artystyczne amatorstwo pozwoliło mu zachować niezależność, dystans i swobodę rozwoju. Stąd wyprowadza się dalsza właściwość jego filmów, owa dbałość realizacyjna, dążenie do perfekcjonizmu, niemal rzemieślnicza pedanteria w doprowadzaniu zamiaru do celu.

Wreszcie jego rodzinne miasto Porto. W każdym razie nie metropolia. W tym znaczeniu twórczość de Oliveiry jest prowincjonalna, bo realizowana poza centrum kulturowym i przemysłowym, bo, jak się rzekło, spontaniczna i amatorska, przez to już oryginalna, a w każdym razie inna. Na swój sposób indywidualna i szczera, bo poza wszelkimi naciskami i racjami dystrybucyjnymi. Ot, arystokrata, zarazem Nikifor kina.

Przez 40 lat realizował z większymi i mniejszymi przerwami filmy wyłącznie krótko- i średniometrażowe. Przełomem był rok 1971, wtedy ukończył film „Przeszłość i teraźniejszość" (O Passado e o Presente), który zapoczątkował fabularną tetralogię: „Benilde, czyli matka dziewica" (Benilde ou a Virgem Mae, 1974), „Zgubna miłość" (Amor de Perdiçao, 1978) i film najnowszy, chyba najdoskonalszy w tym cyklu – „Francisca".

Ten cykl, zwany także cyklem „straconych miłości", mimo różnych tematów, mimo odmienności stylistycznych, jest w gruncie rzeczy o tym samym – o Portugalii. Manoel de Oliveira zamierzał realizować wielki fresk o swoim kraju, jakby obyczajową i narodową sagę, posługując się epiką i karykaturą. Zamiar spełzł na niczym. Jakby zamiast powstała ta tetralogia, która choć eksponuje przede wszystkim wątki obyczajowe, przecież stała się również filmowym malowidłem Portugalii.

Geneza „Franciski" wywodzi się i z poprzedniego filmu, i z tradycji rodzinnych Oliveiry, i jego predyspozycji artystycznych. Poprzedni film – „Zgubna miłość" – powstał na podstawie powieści Camilo Castelo Branco, przez rodzinę żony dalekiego krewnego reżysera. „Francisca" jest w dużym stopniu autobiograficzną opowieścią o tym właśnie pisarzu, o jego postawie i miłości. Opowieścią bardzo źródłową, bo wspartą na relacjach rodzinnych i zachowanych archiwach. Scenariusz napisał sam Oliveira, ale punktem wyjścia była książka „Fanny Owen" pisarza Augustina Bessa Luisa, przyjaciela reżysera, który ją napisał dzięki jego pomocy i wsparciu. Tak więc ów „romans" z połowy XIX wieku jest – jakby na przekór wrażeniu, które film sprawia – także udokumentowaną kroniką.

W streszczeniu film przedstawia się źle i banalnie. Było sobie dwóch przyjaciół José Augusto (Diogo Doria) i Camilo Castelo Branco (Mario Barroso). Ten pierwszy pochodzi z rodziny arystokratycznej, ten drugi z pośledniej i zubożałej. Pierwszy żył zgodnie z tradycjami rodzinnymi, drugi postanowił za wszelką cenę zostać pisarzem. I była też dziewczyna, właśnie Francisca (Teresa Meneses), w której kochali się obaj. Serce i rękę zdobył ten pierwszy, który w gruncie rzeczy nie kochał jej, zniszczył dziewczynie życie. Dopiero po jej śmierci zrozumiał swój błąd i swoją podłość. A wszystko działo się około roku 1850, gdy Brazylia odpadła już od Portugalii.

W tym filmowym romansie jest dużo ze Stendhala, jego – w romańskim rozumieniu – romantyzmu: napięć uczuciowych i namiętności, łączenia życia emocjonalnego z życiem intelektualnym. Jest także – we współczesnym odczuciu – dużo z melodramatu: miłosna afera ze sfer wyższych, czułostkowość, nawet poszczególne rozwiązania (śmierć Franciski) żywcem przypominają Damę Kameliową czy Traviatę.

Ale... to jakby tylko sugestia z „pokrótkiego" streszczenia. Bowiem ta właściwsza treść bardziej wynika z formy, ze sposobu inscenizacji niż z relacji anegdotycznej. Ten długi film – 166 minut projekcji – składa się z serii „obrazów", względnie epizodów, które w książce odpowiadają rozdziałom. Każda taka część poprzedzona jest napisami na ekranie, które wyjaśniają akcję lub ją komentują, więc czymś w rodzaju odautorskiego słowa. Sama inscenizacja statyczna, jakby w odsłonach, kamera prawie nieruchoma, nie czuje się zmian kątów widzenia, najazdów i odjazdów, najczęściej plany amerykańskie, prawie w każdej scenie ostre tło. Ogromna rola kostiumów, rekwizytów i wnętrz, częsty motyw lustra. Aktorzy (teatralni i amatorzy) nie tyle grają i wyrażają, ile swoją obecnością rekonstruują postacie z przeszłości i sytuacje. Jakby ożywione malowidła, jakby sceny na planie.

Manoel de Oliveira nazywa ten styl „innym realizmem". Jeden wymiar realizmu to historyczna przeszłość, już nie do odtworzenia z absolutną dokładnością; drugim wymiarem realizmu jest obraz wyobrażeniowy, jaki daje powieść. Ten trzeci, inny realizm, to jakby próba połączenia dwóch pierwszych.

I tak jest rzeczywiście. Współczesnego widza może razić styl dialogów, kwiecistość oracji, niedzisiejszy werbalizm, także skonwencjonalizowane zachowanie postaci, nie zawsze zrozumiałe reakcje. Ale właśnie de Oliveira uchwycił styl epoki czy lepiej – maskę epoki i przez nią odsłonił mechanizmy ludzkiej duszy i uwarunkowania środowiskowe. Coś podobnego osiągnął tylko Rohmer w „Markizie O.".

Z filmem „Francisca" Manoela de Oliveiry wiąże się sprawa szersza, natury zresztą historycznej. Pod koniec lat dwudziestych i na początku lat trzydziestych w sposób nie zauważony rozegrała się batalia o przyszły los kina. Zarysowały się dwie postawy czy też dwie tendencje – jedna od De Mille'a i Griffitha, druga od Eisensteina. Ta pierwsza to była tendencja kina jako przedstawienia, ta druga – kina jako języka. Zwyciężył Eisenstein. Zwyciężył nowoczesny montaż, ekspresywność i sugerowanie interpretacji świata. Manoel de Oliveira wrócił do poprzedniej i porzuconej koncepcji kina jako przedstawienia, w sensie filozoficznym i stylistycznym. Stąd te przeciwstawne charakterystyki jego osobowości jako „klasyka" (bo to jest klasycyzm estetyczny) i jako „awangardzisty" (bo każde odejście od obiegowych schematów jest czynem awangardowym). De Oliveira więc nie odkrył nowych terenów kina, tylko wrócił do dawnych a zaniechanych. Realizuje filmy z talentem i kulturą, filmy romansowe, a przecież o ogromnej dawce realizmu, filmy, w której filmowa konwencja jest zastąpiona konwencją historyczną z epoki.

Jego konflikt z widzem jest prosty. Jednym ruchem przekreślił przyzwyczajenia widzów, zarazem odrzucił te awantaże, które daje technika filmowa, i wypraktykowane środki wyrazowe. Paradoksalnie połączył staroświeckość z nowoczesnością, sztukę z historią, poznanie z estetyką. Pozostaje sprawą otwartą, co więcej warte: popyt zbiorowy czy ambicja twórcy? Tylko „prowincjonalny amator rzemieślnik" może sobie pozwolić na coś takiego. I dobrze, że sobie pozwolił, bo jednak skorygował historię kina.

ALEKSANDER LEDÓCHOWSKI

FRANCISCA, reż. Manoel de Oliveira, Portugalia

CIĘŻARÓWKA

BUŁGARIA, 1980

Scenariusz i reżyseria: CHRISTO CHRISTOW. Zdjęcia: Atanas Tasew. Muzyka: Kirił Cibułka. Wykonawcy: Stefan Dimitrow (lekarz), Dżoko Rosicz (kierowca), Weselin Wyłkow (Szteriu), Liliana Kowaczewa (kasjerka), Żiwka Penewa (kobieta), Grigor Waczkow (starzec) i inni. Produkcja: Studija za Igralni Fiłmi, Sofia. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 106 min. Tytuł oryginalny: „Kamionyt".

Czterech mężczyzn zatrudnionych przy budowie kopalni eskortuje do odległej górskiej wioski trumnę ze zwłokami towarzysza pracy. Podróż – w trudnych, zimowych warunkach – staje się symboliczną walką z losem, walką o realizację własnego człowieczeństwa. Film zakupiony dla DKF-ów i kin studyjnych.

CZARCIE LEGOWISKO

ZSRR, 1980

Reżyseria: VLAD IOVICE. Scenariusz: Vlad Iovice i Nicolae Jesinencu. Zdjęcia: Wadim Jakowlew. Muzyka: Tudor Kirijak. Wykonawcy: Grigorie Grigoriu (Gruja), Nicolae Darie (Dodu), Sandri Ion Szkuria (Goja), Aleksander Serdiuk (Bałaban), Swietłana Toma (Anica), Gieorgie Pyrlia (Miku), Vytautas Tomkus (Nani), Władimir Łomizow (Onja) i inni. Produkcja: Mołdowafilm. Barwny, szerokoekranowy. Dozwolony od 12 lat. Czas wyświetlania: 81 min. Tytuł oryginalny: „U czortowa łogowa".

Sensacyjna opowieść o hajdukach z karpackich gór, walczących z chciwymi bojarami.

ZA KRZAKIEM TARNINY

CSRS, 1980

Reżyseria: VÁCLAV GAJER. Scenariusz: Václav Gajer, Josef Pohl i A. Venuše Sekyrová. Zdjęcia: Rudolf Milič. Muzyka: Luboš Sluka. Scenografia: Miroslav Hrahovec. Wykonawcy: Gustav Valach (dziadek Straka), Tomás Holý (Vašek), Jana Brejchová (mama Vaška), Václav Sloup (Čáhoun), Ladislav Frej (ojciec Vaška), Jiři Pleskot (dyrektor), Josef Kemr (Pernikař), František Hanuš (leśniczy), Adolf Filip (kierownik tartaku), Jan Pohan (Antoš) i inni. Produkcja: Filmové Studio Barrandov. Barwny. Opracowany w polskiej wersji językowej (reżyser dubbingu: Zofia Aleksandrowicz-Dybowska). Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 74 min. Tytuł oryginalny: „Za třnkovým keřem".

Film zrealizowany w pięknej scenerii Gór Szumawskich na południu Czech. Bohaterem jest chłopiec, którego przygody oglądaliśmy już w filmach „Pod Borsuczą Skałą" i „Na tropie kłusownika" Václava Gajera. Vašek spędza wakacje w leśniczówce u dziadka i odkrywa świat dzikiej przyrody.

Redakcja: Puławska 61, 02-595 Warszawa. Tel.: centrala: 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Andrzej Kuśniewicz, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Romana Górnicka, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Maria Pyszkowska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński, Jerzy Trafisz, Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTER: Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Elżbieta Kowalska, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz placówki pocztowe. SKŁAD TEKSTÓW techniką LINOTRON 505 TC. DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.

ZDJĘCIA: M. Czułczyński, J. Kośnik, L. Sorell, R. Sumik, CAF, Ciné Revue, Columbia – EMI – Warner, Elle, Films and Filming, Filmové Studio Barrandov, Mafilm, MGM, Mołdova Film, Mosfilm, Omni-Zoetrope, Premiére, PRF „Zespoły Filmowe", Stern, Studija za Igralni Fiłmi, ZRF, arch. Numer przekazano do drukarni 3.V.1982. Zam. 309. Z-8.

INDEKS: 35806
ISSN 0137–463X

Kinorama

FAKTY

Reżyser Frank Beyer przystąpił do realizacji filmu „Pobyt" (Der Aufenthalt) według powieści Hermanna Kanta, wydanej również w Polsce. Są to dzieje młodego Niemca, który – powołany w ostatniej fazie wojny do wojska – dostaje się do niewoli polskiej i przebywa między innymi w warszawskim więzieniu na Mokotowie, wśród rzeczywistych zbrodniarzy hitlerowskich. Rolę Marka Niebuhra, dojrzewającego w najtrudniejszych warunkach i uczącego się nienawiści do hitleryzmu, gra debiutant Sylwester Groth.

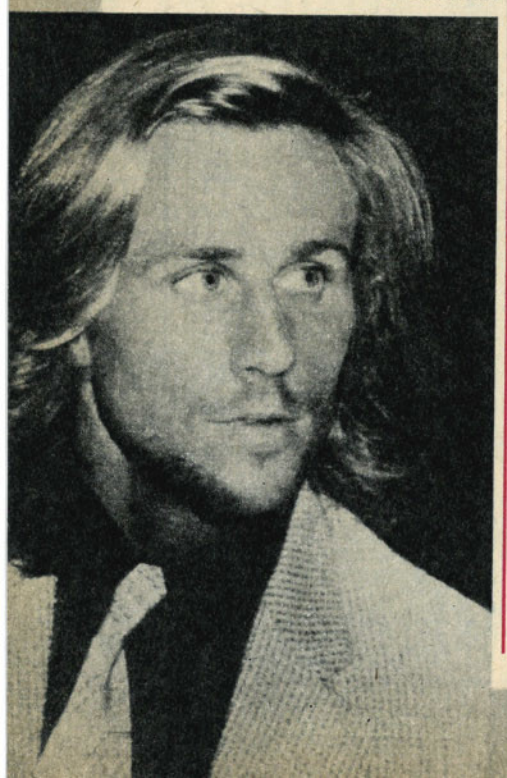
★

John Huston planuje realizację we Francji filmu biograficznego o słynnej piosenkarce Edith Piaf. Scenariusz pisze Carol Sobieski, trwają poszukiwania wykonawczyni głównej roli.

★

Coraz częściej mówi się, że słynny tenisista **Björn Borg (na zdjęciu)** chce zejść z kortu na ekran. Namawia go do tego Charlton Heston – słynny aktor i namiętny kibic tenisa. Björn Borg wystąpił już w epizodzie filmu „Racket". Rozegra także przed kamerami partię tenisa z Chris Evert w filmie „Historia Alice Marble". Aktorskie propozycje otrzymał już od producentów francuskich, szwedzkich i amerykańskich.

Fot. Ciné Revue



Miou-Miou

Fot. Elie

Wiele marzeń

Trzydziestoletnia Miou-Miou uważana jest za najciekawszą filmową aktorkę francuską swojego pokolenia. Ostatnio wystąpiła w filmie Christophera Franka „Josepha". Z Miou-Miou rozmawiała Mireille Amiel z pisma „Cinéma 82".

– Książka Christophera Franka podobała mi się. Uważałam, że jest w niej materiał na stworzenie aktorskich kreacji, a przecież aktorstwo to mój zawód.

● Na czym polega aktorskie rzemiosło?

– Trudno o definicję. Aktor daje z siebie wszystko w momencie, kiedy gra. Najwięcej pracy pochłaniają przygotowania: od lektury scenariusza aż do rozpoczęcia zdjęć. Kiedy kamera zostaje włączona, wszystko idzie gładko.

Nie lubię prób i kręcenia dubli. Zgadzam się na nie, skoro się tego ode mnie wymaga, ale jestem przekonana, że najlepiej gra się za pierwszym razem. Zupełnie jednak nie umiem grać bez kamery.

● Jest pani przywiązana do wielu reżyserów.

– Tak, to prawda. Z pewnością zrobię jeszcze filmy z Claude Millerem i Duvalem, a także Lautnerem, który nie ma w kinie francuskim należnego mu miejsca. Jego filmów nie ogląda się na festiwalach, nie zdobywają nagród, krytycy piszą o nich niewiele. Cieszą się jednak dużą frekwencją i robią kasę.

● Umiejętności aktorskie zdobywała pani w kawiarnianym teatrzyku.

– Dość wcześnie przerwałam naukę, musiałam zarabiać na życie. Zamierzałam poświęcić się wychowaniu upośledzonych dzieci, przerwanie studiów zniweczyło te plany. Mimo powszechnej opinii, że „ubodzy mają ubogie marzenia", moje marzenia wykraczały poza moje możliwości życiowe. Boleję nad moim brakiem wykształcenia, ale to mnie nie blokuje. Być może dzięki temu stałam się właśnie taka, a nie inna. Ten, kto wiele marzy, wykorzystuje swój instynkt, swoje uczucia.

● Lubi pani kino?

– Tak, ale nie żywię kultu dla kina. Nie jestem ani kolekcjonerką zaliczanych filmów, ani szczurem filmoteki. Cieszę się, kiedy moje filmy są wyświetlane w telewizji, ponieważ oglądają mnie miliony widzów.

Moje kontakty z prasą? Uważam, że cenniejsze jest wzbudzać śmiech lub łzy kilkuset tysięcy widzów niż mieć całą kolumnę poświęconą sobie w „Paris Match" czy innym ilustrowanym tygodniku. Nie znoszę reklamy, widowisk w typie rozdawania Cezarów. My, artyści starej Europy reprezentujemy przecież zawód, który powinien być symbolem miłości i wyobraźni, piętnujemy Amerykanów za ich prefabrykowane festyny, służące nie wiadomo jakiej sprawie. Ale jeżeli powie mi się, że kolejne wręczenie Cezarów zostanie poświęcone dożywianiu dzieci, wezmę w nim udział i włożę moją najpiękniejszą suknię.

SPOTKANIA

Szacunek dla indywidualności

Po zeszłorocznym sukcesie filmu „Spojrzenia i uśmiechy" reżyser Ken Loach znowu jest ośrodkiem uwagi i nadzieją kina brytyjskiego. Pozostał wierny swemu stylowi: realizuje filmy z niezawodowymi aktorami, pozwala im mówić slangiem uprzemysłowionych rejonów środkowej Anglii, swoje fabuły bierze wprost z życia. Twórca filmów „Kes" i „Życie rodzinne" udzielił wywiadu magazynowi „Framework":

● Wiadomo, że do telewizji przyszedł pan z teatru...

– Tak, byłem przez rok aktorem, potem reżyserowałem w objazdowym teatrze sensacyjne sztuki, zająłem się także teatrem niezależnym, na poły amatorskim. Dopiero potem znalazłem się w BBC.

● O pańskim stylu teatralnym mówi się, że był antynaturalistyczny...

– To zapewne eufemizm, aby nie powiedzieć po prostu, że był zły.

● Od czego zaczynał pan w BBC?

– Byłem asystentem reżysera i pracowałem przy scenariuszach serialu Johna McGratha i Troy Kennedy Martina „Dziennik młodego człowieka". Spotkałem się z nowymi dla siebie ideami – byłem otwarty na wszystko. Staraliśmy się wówczas zerwać ze studiem, uniknąć sfilmowanego teatru. Ale wydaje mi się, że moje pierwsze samodzielne realizacje muszą dziś wydawać się przestarzałe.

● Czy nie miał pan trudności z realizacją „Dni nadziei"? Mówi się, że BBC była szalenie zbiurokratyzowana...

– Myślę, że nadal jest. To kwestia struktury. Realizacja w stylu, który zaproponowałem, wymagała więcej pieniędzy, które jednak udało mi się uzyskać. Niemniej wielcy szefowie zastanawiali się nad potrzebą elementów „dokumentalnych" w dramacie telewizyjnym. Była to dyskusja z pozoru estetyczna, w gruncie rzeczy chodziło jednak o politykę. Tego rodzaju filmy – ukazujące prawdziwie i agresywnie konflikty społeczne – były przecież politycznym wyzwaniem.

● Przeniósł się pan następnie do telewizji komercyjnej...

– Tylko dlatego, że chciałem zrobić film, który można byłoby wyświetlać także w kinach. Ale w gruncie rzeczy nie rzuciłem BBC. Byłem i jestem twórcą niezależnym. Zauważyłem, że podejrzenie wzbudza użycie w filmie telewizyjnym takich słów, jak „marksizm", „kapitalizm", „klasa robotnicza". Jeśli jednak ukazuje się idee bez stosowania podejrzanych terminów, wszystko jest w porządku.

● Jak powstał film „Kes"?

– Tylko dzięki Tony Garnettowi, który był producentem. Żeby mógł powstać film, trzeba mieć do usług całą firmę. W tym przypadku był tylko Tony i sekretarka. Dystrybutorzy okazywali ogromną podejrzliwość, bo „Kes" nie był ani disneyowskim filmem o zwierzętach, ani typowym filmem dziecięcym. Wzorce filmowe są tak bardzo stereotypowe, że nie wiadomo, co robić z czymś, co odbiega od przyjętego modelu. Ale „Kes" szczęśliwie sprawdził się w kinach.

● O jakiej publiczności myśli pan robiąc swoje filmy?

– To ważne pytanie, choć trudne. Spróbuję ująć to w taki sposób: kiedy robię film, staram się być wierny tematowi, który narzuca strukturę i styl. Chcę, aby sprawy, które mnie poruszyły, były czytelne i tak samo poruszające dla innych. Traktuję publiczność jako zwykłych ludzi, nie myślę o specjalistach czy kinomanach. Zależy mi na komunikacji z takimi właśnie, przeciętnymi ludźmi. Ale o sposobie, w jaki robię film, decyduje temat.

● A więc nie robi pan filmów na przykład dla robotników?

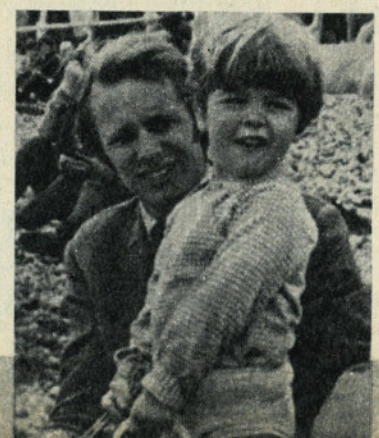
– Ideałem jest dotarcie do jak najszerszej widowni. Oczywiście zależy mi na widowni robotniczej. Chciałbym, żeby moje filmy po jakimś okresie wyświetlania w kinach trafiały do telewizji, bo wtedy właśnie widownia jest najszersza. Ale to w praktyce niemożliwe. Film kinowy czeka pięć lat na premierę telewizyjną, a wówczas jest po prostu stary.

● Czy przyznaje się pan do wpływów czeskiej „nowej fali"? „Spojrzenia i uśmiechy" przypominają „Czarnego Piotrusia".

– Tak, bardzo podobały mi się czeskie komedie z lat sześćdziesiątych. Teraz podobne zainteresowanie wzbudzają filmy polskie.

● Czy jest pan zdania, że naturalizm jest na ekranie bardzo ograniczony i nie pozwala osiągnąć uogólnienia?

– Jest takie niebezpieczeństwo. Jeśli jednak chce się przekazać doświadczenie pewnej grupy społecznej, musi to być autentyczne, a to jest chyba słowo nie tak groźne, jak „naturalizm". Jeśli chce się pokazać zebranie związkowe czy kłótnię, musi to wyglądać najprawdziwiej, inaczej ludzie, których film specjalnie nie interesuje, po prostu nie uwierzą. Staram się, aby pewne doświadczenia były wspólne, żeby to, co dzieje się w filmie, widownia odczuwała z podobną intensywnością. Ludzie



Ken Loach na planie filmu „Dni nadziei"

Fot. Film and Filming

„Kes" Kena Loacha

tego oczekują, wiem to z dyskusji po filmach. Dlatego interesuję się dokumentem. Właśnie w dokumencie można zaprezentować z całą oczywistością pewne idee, nie ukrywać się za fabułą i mieć świadomość żywej więzi z widzem. Moje filmy nazywa się naturalistycznymi, ale polega to na tym, że okazuję ludziom szacunek, cenię ich indywidualność i daję im czas na odsłonięcie się na ekranie. W każdym razie próbuję. Czasem daje to rezultaty, czasem fatalnie się na tym potykam.

Victoria Principal

Widzieliśmy ją w filmie „Sędzia z Teksasu" u boku Paula Newmana. Miała wówczas 21 lat, a filmowy debiut poprzedziła krótka kariera nowojorskiej modelki. Victoria Principal jest obecnie gwiazdą popularnego w krajach zachodnich serialu „Dallas" i chyba długo jeszcze nie wystąpi w innej roli, ponieważ producenci, zachęceni powodzeniem, zapowiadają kontynuację tematu. Na telewizyjnym planie poznała też swojego męża, Christophera Skinnera, grającego w tym samym serialu, ale o zmianie nazwiska nie ma mowy. Kontrakt wymaga, aby czołówka nowej serii „Dallas" była identyczna z poprzednią.

Fot. Ciné Revue